Charles Delvoye

arta bizantină



Editura Meridiane

Biblioteca de artă

172

Arte şi civilizaţii

arta bizantină



« O artă nu apare pe deplin constituită încă de la naşterea statului după care îşi capătă denumirea şi nu moare cu desăvîrşire odată cu el. La început a existat o fază inevitabilă de tranziţie între arta imperială romană şi arta bizantină, fază despre care unii socotesc că s-ar fi prelungit pînă la moartea lui Iustinian. Dar dacă geneza artei bizantine apare mai limpede atunci cînd se consideră perioada sa paleocreştină ca o ultimă manifestare a artei romane, ar fi nedrept să nu se pună şi mai mult accentul pe tot ce a creat ea nou şi prin care mai degrabă a vestit viitorul decît a prelungit trecutul ».

CHARLES DELVOYE

Vol. I şi II lei 31

Arta
bizantină

Biblioteca de artă
Arte şi civilizaţii

Consultant ştiinţific:
CARMEN-LAURA DUMITRESCU

CHARLES DELVOYE,
L'Art byzantin,

Charles Delvoye

arta bizantină

Vol. I

În româneşte de
FLORICA-EUGENIA CONDURACHI

Prefaţă de
VASILE DRĂGUŢ

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1976

Pe copertă:

Împărăteasa Teodora și suita ei (detaliu: o patriciană), mozaic, către 547 Ravenna, San Vitale

PREFAȚĂ

Inițiativa Editurii Meridiane de a publica lucrarea profesorului Charles Delvoye, Arta Bizantină, *trebuie salutată ca un autentic act de cultură menit să participe la reafirmarea pe planul valorilor spirituale a uneia dintre cele mai strălucite și, deopotrivă, controversate epoci din istoria omenirii.*

Literatura de specialitate acumulată în legătură cu studiile privind cultura și arta bizantină este imensă. Cel care ar dori să aibă o imagine globală asupra cercetărilor de bizantinologie efectuate numai în secolul nostru ar putea fi lesne înspăimîntat de cantitatea uriașă de lucrări cu caracter monografic, articole, comunicări și dezbateri pe diferite teme, o adevărată nebuloasă de titluri în cuprinsul căreia descifrarea unor structuri de rezistență pare a fi deosebit de anevoioasă. Fără să ne propunem — ar fi dealtfel imposibil în limitele unei prefețe — să facem un inventar al controverselor privitoare la procesul de constituire, la aria teritorială și la problemele de stil ale artei bizantine, apare ca necesară evocarea acelor aspecte din istoria atît de agitată a imperiului constantinopolitan și a artei sale, care au generat numeroase interpretări contradictorii.

Ca succesor al Romei antice, prin voința împăratului Constantin, la anul 330 al erei noastre, Constantinopolul devenea capitala unui imperiu

polimorf, locul de întîlnire al unor străvechi tradiţii culturale şi artistice, a căror zestre spirituală şi de mijloace de expresie prezentau o largă diversitate. Aşezat pe malurile Bosforului, la hotarul dintre două continente — poziţie unică dar profund semnificativă pentru o capitală de imperiu — Constantinopolul a fost, încă din primii săi ani de existenţă, creuzetul unor excepţionale sinteze culturale dintre orientul antic şi occidentul mediteranean. Deşi beneficiar al unei religii de stat unitare, creştinismul, imperiul bizantin nu a putut face abstracţie nici de tradiţiile sincretiste ale Romei imperiale, nici de raţionalismul îmbibat de senzualitate al culturii elenistice, nici de splendoarea fascinantă a monarhiilor orientale, construite de milenii pe suportul fanatismului religios. De la începuturile sale, Bizanţul a devenit un adevărat nod gordian de contradicţii, nod niciodată dezlegat, nici retezat de sabia vreunui cutezător.

De-a lungul celor unsprezece secole de existenţă, hotarele imperiului bizantin au fost într-o necontenită mişcare. Larg desfăşurată în vremea împăratului Iustinian (527—565) sau a lui Vasile al II-lea Bulgaroctonul (998—1024), stăpînirea imperiului bizantin a rîvnit nu o dată să redobîndească întreaga moştenire a Romei imperiale, din deşertul Mesopotamiei pînă în îndepărtata Iberie. Nu au lipsit însă nici acele dramatice momente cînd însăşi existenţa capitalei s-a aflat sub semnul întrebării: perşii sasanizi, arabii, bulgarii, au ajuns în repetate rînduri sub zidurile Constantinopolului, pentru ca în anul 1204 slăvita cetate să cadă în mîinile armatelor celei de a patra cruciade. Din 1261, cînd Mihai al VIII-lea Paleologul îşi făcea intrarea triumfală în catedrala Sfintei Sofii, şi pînă în 1453 cînd s-a prăbuşit definitiv sub loviturile turcilor otomani, Constantinopolul a dus o existenţă precară de nelinişte politică şi de agitaţie religioasă, fără să piardă totuşi fascinanta sa autoritate, rămînînd prin definiţie capitala imperiului, a acelui imperiu ideal la a cărui moştenire rîvneau mai toate capetele încoronate ale timpului. Neîncetata deplasare

a frontierelor coroborată cu puternica forţă de iradiere culturală şi artistică explică în bună măsură de ce în directă conexiune cu arta metropolei se reclamă a fi cercetate numeroase opere şi monumente răspîndite pe o arie largă în levantul mediteranean, în peninsula balcanică, în Italia sau în întinsele stepe ale Ucrainei şi Rusiei.

E lesne de înţeles că în condiţiile unui proces genetic atît de complex, în condiţiile unei dispersări teritoriale atît de largi, în cadrul căreia se cer considerate tradiţiile şi impulsurile locale, arta bizantină nu a avut şi nu putea să aibă o configuraţie omogenă, aptă unor stricte definiţii de ordin stilistic. Pusă în slujba bazileului, servind cu fidelitate ierarhia politică şi religioasă, arta bizantină a fost în permanenţă artă cu program. Comparabilă în mare măsură cu arta Egiptului antic, instrument al teocraţiei faraonilor, arta bizantină şi-a elaborat un limbaj codificat, capabil să exprime ordinea terestră şi autoritatea divină, făcînd sensibilă ideea de supunere, de valoare morală, de credinţă în perfecţiune. Dar întrucît ordinea terestră a imperiului a fost în repetate rînduri supusă seismelor, odată cu contestarea unor adevăruri considerate sacrosancte (numeroase mişcări eretice sau îndelunga perioadă iconoclastă sînt cele mai grăitoare dovezi în acest sens), arta bizantină prezintă ea însăşi o evoluţie marcată de discontinuităţi, încît subsumarea ei unei singure categorii stilistice ar fi condamnată dintru început erorilor.

Pe fondul unor atît de încîlcite probleme, cercetările privind arta bizantină au mai fost complicate şi de existenţa prejudecăţilor unor cărturari occidentali, pentru care operele orientului ortodox erau «hieratice», «seci», «înţepenite», «lipsite de valoare». O gravă prejudecată, în substratul căreia se aflau turnate cîteva secole de dispute şi de care nu erau străine mentalităţile catolice şi ambiţiile de supremaţie ale Vaticanului, a privit raportul genetic dintre Bizanţ şi moştenirea Romei imperiale. Numeroşi au fost savanţii pentru care explicarea fenomenului cultural şi artistic

medieval din Europa a avut ca unic punct de plecare antica Romă considerată drept model ideal de organizare și de forță spirituală. Pentru Franz Xaver Kraus[1] *întreagă artă creștină din secolele IV—VIII era explicată în funcție de o singură și autoritară sursă: Roma. În mod similar, dar cu mai multe nuanțe, Alois Riegl*[2] *a încercat să demonstreze în ce măsură arta creștină timpurie, deci și cea bizantină din primele secole de existență ale imperiului de Răsărit, s-a întemeiat pe moștenirea artei imperiale romane care înlocuise vechile arte din vastul spațiu mediteranean. Acestor unilaterale interpretări ale originii artei bizantine le-a fost opusă, la începutul secolului nostru, o altă teorie tot atît de exclusivistă: în a sa lucrare devenită celebră «Orient oder Rom», istoricul de artă austriac Joseph Strzygowski*[3] *a inversat importanța factorilor de influență, acordînd un rol prioritar orientului apropiat, respectiv Asiei mici, Persiei sasanide, Caucazului, Siriei și Egiptului. La rîndul său, I. V. Ainalov*[4] *a insistat mai ales asupra substratului elenistic, considerînd că arta bizantină a fost în primul rînd îndatorată tradițiilor artistice constituite în Levant pe fondul mai vechii sinteze greco-orientale.*

Interesul crescînd pentru istoria și cultura imperiului bizantin — această largă punte de legătură dintre antichitate și lumea medievală europeană — s-a concretizat în secolul nostru prin numeroase lucrări purtînd girul unor personalități de recunoscută reputație științifică universală. Charles Diehl, Nicolae Iorga, Gabriel Millet, André Grabar, Louis Bréhier, O.M. Dalton, Steven Runciman, Viktor Lazarev, au marele merit de a fi pus în evidență importanța Bizanțului ca vatră de cultură de generoasă fertilitate, rolul său în păstrarea și transmiterea marilor valori ale antichității, forța sa de creație și de stimulare a culturii și artei din întreaga Europă.

Eliminînd succesiv vechile teorii cu caracter exclusivist, cercetările recente au făcut demonstrația că arta imperiului bizantin a știut să beneficieze de o triplă moștenire: romană, elenistică și orien-

tală, incorporînd de-a lungul secolelor variate influențe care au contribuit la continua sa îmbogățire și diversificare atît în perspectivă teritorială cît și în perspectivă cronologică. Tradiția romană este lesne de recunoscut în concepția de largă respirație a ansamblurilor urbanistice, în rigoarea compozițională ca și în tehnica savantă dar economicoasă a construcțiilor care foloseau zidurile cu emplecton și placaj. Tradiției elenistice îi este proprie cultivarea studiilor privind cultura și arta greacă, de asemenea preferința pentru eleganță și rafinament, pentru canonul efeminat al figurii umane, pentru logică și echilibru. Orientul a participat la constituirea fondului genetic cu gustul său pentru fast și grandios, cu sensul ierarhiei, cu voluptatea culorii și a ornamentului.

Deosebit de importantă a fost, pe parcursul cercetărilor, precizarea tot mai clară a raportului dinamic care a existat între statul bizantin, în dubla sa ipostază: politică și teologală, și artă, care, indiferent de domeniile de referință — laic sau religios — a constituit un instrument apologetic al autorității imperiale, considerată a fi de esență divină. În fapt, datorită severei ierarhizări sociale, creația artistică din imperiul bizantin s-a dezvoltat pe mai multe niveluri riguros demarcate ca posibilități materiale, ca program spiritual și, firește, ca posibilități de expresie. Tocmai de aceea s-a putut vorbi despre un «dualism» al artei bizantine: pe de o parte arta de curte, destinată înaltei nobilimi și vîrfurilor clericale ale metropolei, pe de altă parte o artă a păturilor sociale inferioare, o artă a colectivităților monahale sărace. Cultivînd rafinamentul și somptuosul, arta de curte a căzut deseori în capcana convenționalului, în timp ce arta categoriilor populare s-a înnoit la combustia mișcărilor de masă care i-au transmis exaltarea pasiunilor și dramatismul expresiei.

Dar problema «dualismului» privește și una dintre cele mai dificile precizări cerute de studiul artei bizantine și anume natura relațiilor care au existat între Constantinopol și diversele centre artistice aflate în sfera sa de influență. Reținînd

adevărul că noțiunea de artă bizantină s-a constituit în legătură cu creația artistică a metropolei și a principalelor orașe ale imperiului, Salonicul în primul rînd, nu trebuie pierdută din vedere timpuria apariție a unor centre autonome, așa numitele «școli naționale», a căror originalitate și capacitate de finalizare au uneori o impresionantă prestanță. În această perspectivă, prin «artă bizantină» nu se mai înțelege doar producția unui anumit centru — în speță Constantinopolul — ci o categorie stilistică deosebit de complexă, aplicabilă artei din țările orientului ortodox. Așadar, nu pot fi omise realizările artistice din cnezatele ucrainiene și rusești, din țările Caucazului, din țările balcanice, din țările române, din Asia mică și din Siria, fiecare dintre centrele de artă din aceste țări ilustrîndu-se prin opere de o pregnantă autenticitate. În același timp nu pot fi neglijate, fără riscul unei eronate înțelegeri, puternicele ecouri ale artei bizantine în țările Europei occidentale, în Italia și Spania, dar și în Franța sau Germania și chiar în îndepărtata și nordica Scandinavie. Fenomenul artei bizantine are, prin urmare, o amplitudine continentală, configurația sa complicîndu-se neîncetat în funcție de coordonatele locale și de implacabilele mutații temporale.

Abreviat prezentate, acestea au fost principalele dificultăți care au stat în fața profesorului Charles Delvoye în momentul în care și-a propus să redacteze o nouă monografie a artei bizantine. Acreditat de o îndelungă activitate ca cercetător al artei bizantine[5], prof. Charles Delvoye pare să fi fost preocupat de realizarea unui manual cu valoare de instrument de lucru, accentuarea laturii documentare și a referințelor fundamentale fiind evidentă.

Numeroase sînt observațiile și sublinierile de o marcată importanță teoretică. Astfel, în capitolul introductiv, se arată că autoritatea imperială bizantină a fost inspirată de aceea a monarhiilor orientale și că, drept consecință, magistraților romani din antichitate le-au urmat funcționarii

bizantini, iar cetățenii liberi au fost reduși la treapta de subiecți expuși oricăror ingerințe din partea puterii de stat. Împrumutînd de la despoțiile orientale ideea de sacralitate a naturii puterii, bazileii bizantini au reunit într-un singur tot ceremonialul de curte cu cel religios și astfel ideea de ierarhie s-a impus, cu toate exigențele de rigoare, în diversele forme de manifestare ale artei, iar iconografia a dobîndit valoarea unui autentic manifest politic. În același timp, tocmai caracterul imperial prin definiție al artei constantinopolitane, cu a sa ordine ideală transferată iconografiei curente, o diferențiază structural de artele occidentale, fie că este vorba despre arta romanică sau despre arta gotică.

Observînd, alături de André Mirambel, că una dintre trăsăturile caracteristice ale artei și literaturii bizantine este «a gîndi după un model și a se elibera prin sentiment», Charles Delvoye pune problema dinamismului spiritual implicat în opere care, numai aparent, sînt cópii lipsite de personalitate.

Deosebit de importantă în economia lucrării este analiza premiselor artei bizantine, descifrarea aportului artei paleocreștine în cristalizarea primelor sale experiențe. Originală este în acest sens clara subliniere a faptului că persecuțiile anticreștine din secolele I—III nu au fost nici atît de sistematice nici atît de pustiitoare pe cît le-a prezentat literatura mai veche. Dimpotrivă, perioadele de persecuție au fost relativ scurte, fiind posibilă construirea de biserici și amenajarea de cimitire, în cadrul cărora arta primilor creștini s-a putut dezvolta fără constrîngeri. Încă din primele sale secole de existență, arta creștină a preluat din orient «perspectiva morală», așadar dimensionarea personajelor reprezentate în funcție de importanța religioasă sau socială. În consens cu riguroasa ierarhizare a societății bizantine, «perspectiva morală» a fost, vreme de secole, o caracteristică majoră a artei constantinopolitane, determinînd o concepție com-

poziţională căreia îi erau subordonate atît forma cît şi culoarea.

Urmărită din aproape în aproape — pe epoci, pe genuri şi pe centre autonome — evoluţia artei bizantine este însoţită de pertinente comentarii menite să precizeze momentele şi problemele fundamentale ale complexului univers artistic al orientului ortodox. Expunerea este clară şi trădează vocaţia didactică a autorului, semnificativă fiind în acest sens grija cu care sînt explicaţi termenii de specialitate, astfel că expunerea istorică se împleteşte cu analiza lexicografică. Unele paranteze se dovedesc de o reală utilitate, ca de exemplu, prezentarea monografică a arhitecţilor anatolieni Anthemius din Tralles şi Isidor din Milet, constructorii bisericii Sfînta Sofia din Constantinopol. Demonstrînd calitatea de ingineri-matematicieni a celor doi, Charles Delvoye demonstrează implicit elaborarea conştientă a programului edificiilor de cult din imperiul bizantin, faptul că la elaborarea acestui program rolul împăratului a fost hotărîtor. În esenţă, un lăcaş de cult trebuie să fie un microcosm, o reproducere a ierarhiei divine, cupola semnificînd cerul iar spaţiul interior fiind un echivalent al lumii vizibile. Pentru atingerea acestui scop arhitectura a colaborat îndeaproape cu decoraţia murală — mozaicul sau fresca — organizarea iconografică a acesteia fiind riguros codificată.

Cititorul acestei lucrări va afla multe şi utile date privind arhitectura, pictura, icoanele, miniaturile, artele somptuare, informaţiile şi comentariile privind lucrările de artă fiind epurate de şovăielile prelungite sau de încîlceala controverselor. Charles Delvoye a preferat să ofere un material cît mai solid organizat, potrivit unei scheme proprii care — dincolo de orice rezervă principială sau de amănunt — are meritul de a deschide o cale sigură pentru pătrunderea în marele univers al artei bizantine. Unele capitole au o valoare antologică prin claritatea şi rigoarea sintezei, ca, de exemplu, capitolul dedicat influenţei artei bizantine în Europa occidentală şi centrală. Faptele sînt, în general

cunoscute, dar Charles Delvoye le grupează de o manieră convingătoare astfel că ansamblul concluziilor se impune cu evidentă necesitate. Fundamentală este constatarea că, pentru Europa occidentală, Bizanţul a jucat rolul unui iniţiator, al unui mentor, arta bizantină, sub diversele ei aspecte, fiind imitată de artiştii din ţările apusului, cu precădere în epoca romanică. Calitatea de « europeană », în sensul larg şi profund al cuvîntului, arta bizantină a păstrat-o pînă la sfîrşitul secolului al XII-lea, după care, odată cu decăderea imperiului, capacitatea sa de înnoire şi aria de influenţă s-au redus progresiv. Deşi în declin, arta bizantină n-a încetat să anticipeze unele experienţe ale artei occidentale şi — aşa cum se observă cu subtilă justeţe — în mozaicurile şi frescele bisericii Chora (Kariye Djami) din Constantinopol, executate în 1315—1320, se poate vorbi de o prefigurare a stilului gotic internaţional acel style courtois *care a înflorit în ţările Europei occidentale şi centrale în a doua jumătate a secolului al XIV-lea şi în primele două decenii ale secolului al XV-lea.*

Ultimul capitol al lucrării lui Charles Delvoye este intitulat « Byzance après Byzance » (Bizanţ după Bizanţ).

Cititorul român va recunoaşte, neîndoielnic, titlul celebrei lucrări a lui Nicolae Iorga, publicată în 1935[6]*, şi se va aştepta, în mod justificat, să găsească aici o evocare concludentă a artei medievale din ţările române, al căror rol în păstrarea moştenirii bizantine a fost deosebit de important. Spre regretul nostru, prof. Charles Delvoye nu pare a fi îndeajuns de bine informat cu privire la dezvoltarea artei româneşti din secolele XIV—XVII, referirea sa cu privire la monumentele din spaţiul carpato-danubian fiind prea sumară şi nu întotdeauna exactă. Deşi a adoptat formula « Byzance après Byzance » autorul nu face nici o trimitere la Nicolae Iorga — care a inventat-o şi a introdus-o în circuitul ştiinţific — şi nu delimitează, aşa cum ar fi fost de dorit, acei factori care au favorizat perpetuarea vieţii artistice de*

tradiție bizantină, după dramatica prăbușire a Constantinopolului, în 1453.

Este obligatoriu să consemnăm — fie și pe scurt — că, încă din secolul al XIV-lea, voievozii români începuseră să exercite un activ protectorat al muntelui Athos [7] și că, după căderea imperiului bizantin, mai toate centrele de cultură tradițională din vechiul orient ortodox au beneficiat de sprijinul moral și material al țărilor române. Nu numai așezările monastice de la Athos, Meteora, Ierusalim, Sinai, etc. au putut astfel să supraviețuiască, dar, așa cum arată Nicolae Iorga, însăși ideea imperială bizantină a putut fi salvată [8]. Dar mai importante chiar decît activitatea de protectorat cultural au fost realizările artistice din țările române, realizări care au atins nu o dată valori foarte înalte.

Pe fondul unor străvechi legături — la drept vorbind Bizanțul a avut o neîntreruptă prezență culturală la Dunăre — arta țărilor române s-a investit de timpuriu cu autoritatea originalității, caracteristică fiind o remarcabilă vocație pentru interpretare și sinteză. Dacă secolul al XIV-lea, cu ale sale monumentale realizări de arhitectură și pictură murală de la Curtea de Argeș și de la Cozia, pare a fi prea îndatorat confluențelor cu arta bizantino-balcanică, în secolele XV—XVI se poate vorbi despre o adevărată « explozie » a creației artistice românești, înfăptuirile de o certă personalitate autohtonă fiind numeroase.

Moldova lui Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare și Petru Rareș ne oferă imaginea unei autentice vetre de artă înfloritoare în toate domeniile, de la arhitectură și pictură murală, pînă la broderie și miniatură. Operînd cu impresionantă siguranță o sinteză unică la scară europeană între arhitectura bizantină și arhitectura gotică, constructorii moldoveni au înălțat monumente de o suverană frumusețe, uimitoare prin puritatea proporțiilor, prin logica distribuției, prin armonioasa lor înscriere în peisajul ambiant [9]. La Pătrăuți, la Voroneț, la Războieni, la Neamț, la Dobrovăț, arhitectura moldovenească acuză o indubitabilă maturitate stilistică, noțiunea de « stil moldovenesc » fiind azi unanim recunoscută.

De o valoare comparabilă sînt și ansamblurile de pictură murală de la Rădăuți, Pătrăuți, Voroneț, Bălinești, Botoșani, dovedind că, încă înainte de sfîrșitul secolului al XV-lea, Moldova dispunea de o adevărată școală de pictură. Deplina afirmare a acestei școli s-a produs în timpul lui Petru Rareș, cînd numeroase monumente au fost pictate și pe fațade, picturile exterioare moldovenești fiind azi de mondială notorietate. Nu putem să nu notăm aici eronata considerație a lui Charles Delvoye, care crede că picturile exterioare s-ar explica prin aceea că bisericile moldovenești erau « prea strîmte și întunecate », deci n-ar fi putut fi decorate la interior. În fapt, toate monumentele care fac obiectul discuției — Humor, Moldovița, Arbore, Voroneț, etc. — posedă remarcabile picturi interioare, decorarea interioarelor avînd o foarte veche tradiție. Pe de altă parte, trebuie reținut că autorii acestor picturi nu erau greci, cum crede prof. Delvoye, ci români, ca Gavril de la Bălinești, Toma de la Suceava sau Dragoș Coman, autorul picturilor de la Arbore. Despre acest din urmă artist, istoricul de artă Paul Philippot scria că este un « Pisanello bizantin », « poate cel mai mare pictor ortodox al secolului al XVI-lea » [10].

Vorbind despre artiștii din Moldova, nu-i vom uita nici pe cei din Țara Românească, unde în secolul al XVI-lea se desfășura o generoasă activitate culturală, capabilă să impresioneze pînă la elogii superlative pe mulți dintre cărturarii epocii. În timpul domniilor lui Radu cel Mare și Neagoe Basarab, Tîrgoviștea devenise o adevărată metropolă a artelor, ilustrată de maeștri de seamă, ca pictorul Dobromir, iar construcțiile ridicate la Dealu, la Curtea de Argeș, la Snagov, se impun atît prin noblețea compozițiilor cît și prin rafinamentul mijloacelor decorative.

În continuare, cercetătorul care va stărui mai mult asupra creației artistice din țările române nu va putea face abstracție nici de realizările strălucite ale epocii lui Matei Basarab, Șerban Cantacuzino, Constantin Brîncoveanu, nici de faptul că, tocmai

datorită continuității de efort a artiștilor noștri a fost posibilă păstrarea și transmiterea din generație în generație a unei valoroase moșteniri spirituale. În secolul al XVIII-lea, țările române au găzduit o adevărată renaștere cărturărească pe fondul tradiției bizantine — așa-zisa epocă fanariotă — ceea ce a deschis, în cele din urmă, calea către recuperarea, la nivelul întregii culturi europene, a marelui ev patronat mai bine de un mileniu de către orașul de pe Bosfor. Sînt adevăruri care, în mod firesc, se cer afirmate cu orice ocazie pentru că ele fac parte din fondul de aur al existenței noastre istorice.

În dialogul pe care specialiștii din țara noastră sînt îndatorați să-l angajeze cu bizantinologii de peste hotare, este necesar să se demonstreze, în spiritul unei înalte rigori științifice, că arta românească medievală nu este, așa cum unii mai înclină să creadă, un fenomen provincial și secundar al artei bizantine.

Situate la locul de întîlnire al marilor culturi europene, țările române au fost de-a lungul evului mediu vetre de artă cu autentică personalitate, în măsură să interpreteze în forme strict originale modelele propuse de orientul bizantin pe de o parte, de occidentul romanic, gotic sau baroc pe de altă parte. În secolele XIV—XV, atunci cînd se defineau opțiunile artistice din voievodatele Basarabilor și Mușatinilor, ca și din voievodatele și cnezatele românești din Transilvania, din Maramureș, din Banat sau din Crișana, Bizanțul se afla în amurgul existenței sale, capacitatea lui de iradiere fiind în mod dramatic diminuată. Este adevărat că, în cursul secolului al XIV-lea, ctitori și făuritori de artă din țările române au preluat unele metode de arhitectură sau de pictură din zona bizantino-balcanică dar le-au adaptat și le-au integrat, din capul locului, universului spiritual autohton, asigurîndu-le condiții de viguroasă dezvoltare pentru vreme de mai multe secole. Că ei nu erau sclavii modelelor bizantine rezultă cu claritate din faptul că, în procesul adaptării la orizontul artistic local, s-a recurs la sinteze

îndrăznețe, de o puternică originalitate. Astfel, în Moldova, spațiul arhitectural bizantin, reclamat de exigențele cultului ortodox, a fost realizat cu mijloacele tehnice ale goticului transilvănean, în strînsă armonie cu tradițiile românești autohtone de artă populară. Valoarea europeană a sintezei moldovenești în arhitectură a fost de multă vreme recunoscută de către specialiștii străini care au avut ocazia să studieze la fața locului monumentele ridicate în epoca lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș, deosebit de entuziaste fiind aprecierile făcute de ilustrul istoric de artă spaniol Puig i Cadafalch [11]. Josef Strzygowski [12], Charles Diehl [13], Henri Focillon [14], André Grabar [15], Paul Henri [17], se numără printre savanții străini de reputație mondială care au subliniat valoarea și originalitatea artei vechi românești, fie că a fost vorba despre arhitectură, despre pictura murală sau despre broderie.

După căderea Constantinopolului sub puterea otomană, arta veche românească a continuat să înflorească, diversificîndu-se neîncetat, dovadă că ființa ei nu a fost nicidecum condiționată de existența Bizanțului. Dimpotrivă, după dispariția imperiului bizantin, țările române au exercitat o influență benignă asupra multor centre din orientul ortodox, determinînd noi fenomene și forme artistice, exemplul cel mai concludent fiind oferit de realizările de la muntele Athos, în secolele XVI—XVII. Astfel «Bizanț după Bizanț» se impune cu prestigiu ca o realitate istorică și cultural-artistică favorizată de existența generoaselor focare de cultură și artă din țările române.

Așadar arta românească nu a fost, cîtuși de puțin, un fapt periferic, nici un epigon al culturii și artei bizantine. Ea este opera colectivă a unui popor care a știut să se opună grelelor vitregii cu care l-a confruntat istoria și care nu a încetat nici o clipă să creeze întru frumos, făcînd să vibreze în asprimea zidurilor sau în modularea culorilor, permanenta sa aspirație către libertate. [17]

Dar dincolo de aceste observații, contribuția prof. Charles Delvoye la cunoașterea artei bizantine,

privită în ansamblu, este deosebit de prețioasă, publicarea ei în limba română meritînd să fie salutată ca atare.

VASILE DRĂGUȚ

Note

1 Franz Xaver Kraus, în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Stuttgart/Berlin, 1900, p. 53.

2 Alois Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, 1901, p. 201—3

3 Joseph Strzygowski, *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, Leipzig, 1920.

4 D. V. Ainalov, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick, 1951.

5 Charles Delvoye este profesor la Facultatea de filosofie şi litere a Universităţii libere din Bruxelles unde predă cursurile de arheologie creştină şi bizantină. Fondator al institutului de istorie a creştinismului, de pe lîngă Universitatea din Bruxelles, el conduce acest institut începînd din 1965. Prezent la numeroase campanii de cercetare în vechi centre de cultură bizantină (Thasos, Xantos), activitatea sa publicistică cuprinde însemnate contribuţii originale: *Chronique archéologique*, în « Byzantion », XXXIV, 1964, p. 135—266; *Considérations sur l'emploi des tribunes dans l'église de la Vierge Hodighitria de Mistra*, în « Actes du XII[e] Congrès international de byzantinologie », III, Belgrad, 1964, p. 41—47; *Mistra*, în « Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina », XI, Ravenna, 1964, p. 115—132; *Les ateliers d'arts somptuaires à Constantinople*, în « Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina », XII, Ravenna, 1965, p. 171—210; *L'archéologie byzantine au XII[e] Congrès international des Etudes byzantines d'Oxford*, în « Byzantion », XXXVI, 1966, p. 283—303; *L'architecture byzantine au XI[e] siècle*, în « Proceed. XIII[th] international Congres of Byzantines Studies », Oxford, 1967, p. 225—234; *Les caractéristiques de l'architecture paléobyzantine*, în « Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina », XIV, Ravenna, 1967, p. 85—104; *La Grèce byzantine. La transmission de l'humanisme grec en Occident*, Paris, 1968, *Byzance et les chrétientés orientales*, Paris, 1969; *Monuments byzantins de Thasos et de Xantos*, Paris-Bruxelles 1971 etc.

6 Nicolae Iorga, *Byzance après Byzance. Continuation de la vie byzantine*, Bucureşti, 1935, Institutul de studii bizantine.

7 În 1369, Vlaicu Vodă întărea mănăstirii Cutlumuz mai multe danii inaugurînd protectoratul exercitat de voievozii români asupra « republicii » monastice de la Athos. Despre lungul cortegiu de asemenea danii, a se vedea Teodor Bodogae, *Ajutoarele româneşti la mănăstirile din sfîntul munte Athos*, Sibiu, 1941, de asemeni N. Iorga *op. cit.*, cap. VII « Ocrotirea de către Domnii români a bisericii şi a civilizaţiei bizantine ».

8 N. Iorga, *op. cit*, cap. VI, « Ideea imperială bizantină prin Domnii români ».

9 Puig i Cadafalch, *Les églises de Moldavie*, în « Académie Roumaine, Bulletin de la Section historique », Bucureşti, XI, 1924.

10 Paul Philippot, *Die Wandmalerei*, ed. Schroll, Viena, München, 1972, p. 69—72.

11 Puig i Cadafalch, *art. cit.*

12 Josef Strzygowski, *Kunstschätze in der Bukowina*, *Die Zeit*, Viena, august 1913

13 Charles Diehl, *Revue des deux Mondes*, Paris, 1924, p. 844

14 Henri Focillon, *L'art roumain*, în *L'Illustration*, Paris, 1929

15 André Grabar, *Roumanie-églises peintes de Moldavie*, UNESCO, Paris, 1962

16 Paul Henri, *Les églises de la Moldavie du nord, des origines à la fin du XVI[e] siècle*, Paris, 1930

17 Pentru o mai bună cunoaştere a artei vechi româneşti şi, implicit, a situării ei faţă de arta bizantină, există în prezent o bibliografie substanţială din cuprinsul căreia selectăm următoarele titluri:

N. Iorga, G. Balş, *Histoire de l'art roumain ancien, Paris, 1922;* G. Balş, *Bisericile lui Ştefan cel Mare*, Bucureşti, 1925; G. Balş, *Bisericile şi mănăstirile moldoveneşti din veacul al XVI-lea*, Bucureşti, 1928; G. Balş, *Bisericile şi mănăstirile moldoveneşti din veacurile al XVII-lea şi al XVIII-lea*, Bucureşti, 1933; N. Ghika-Budeşti, *Evoluţia arhitecturii în Muntenia*, I—IV, Bucureşti, 1927—1936; I. D. Ştefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX siècle*, Paris, 1932; N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, I—II, Bucureşti, 1934—1936; Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureş*, Bucureşti, 1941; Virgil Vătăşianu, *Istoria artei feudale în ţările române*, I, Bucureşti, 1959; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I—II, Bucureşti, 1963—1965;

XXX, Istoria artelor plastice în România, I—II, Bucureşti, 1968—1970; Maria Ana Musicescu, *Broderia medievală românească*, Bucureşti, 1969; Vasile Drăguţ, *Pictura murală din Transilvania*, Bucureşti, 1970; Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în ţările române*, Bucureşti, 1970; Corina Niculescu, *Arta metalelor preţioase în România*, Bucureşti, 1973; Andrei Pănoiu, *Mobilierul vechi românesc*, Bucureşti, 1975.

De asemenea pot fi consultate cu real folos revistele de specialitate (*Studii și cercetări de istoria artei*, *Revue roumaine d'histoire de l'art*, *Buletinul Monumentelor istorice* etc.) în care au fost publicate numeroase studii și articole privind arta veche românească semnate de Ștefan Balș, Mihai Berza, Pavel Chihaia, Ioana Cristache, Vasile Drăguț, Carmen Laura Dumitrescu, Florentina Dumitrescu, Alexandru Efremov, Eugenia Greceanu, Emil Lăzărescu, Cristian Moisescu, Maria Ana Musicescu, Corina Nicolescu, Cornelia Pillat, Radu Popa, Marius Porumb, Răzvan Theodorescu, Horia Teodoru, Sorin Ulea, Virgil Vătășianu, Teodora Voinescu.

INTRODUCERE

Cadrul cronologic Civilizația bizantină își datorează în mare parte trăsăturile fundamentale structurilor politice și religioase ale Imperiului de la care își trage numele. Este deci legitim de a înscrie dezvoltarea artelor plastice, care au constituit cea mai izbutită și cea mai atrăgătoare expresie a ei, între datele întemeierii și prăbușirii orașului Constantinopol, capitala acestui Imperiu: noiembrie 324—29 mai 1453. Fără îndoială, anumiți istorici au preferat uneori să situeze începutul Imperiului bizantin în 395, an în care Teodosie I, murind, a lăsat Imperiul roman împărțit între cei doi fii ai săi: Răsăritul lui Arcadius, Apusul lui Honorius. Dar, la drept vorbind, evenimentul — care odată cu trecerea timpului a căpătat în ochii noștri o mai mare însemnătate decît a avut-o în conștiința contemporanilor, obișnuiți cu asemenea împărțeli — marchează mai puțin o cotitură decît hotărîrea luată de Constantin de a întemeia la țărmul Propontidei *, pe locul unde se ridicase odinioară Byzantium, veche colonie a Megarei, o Nouă Romă, menită să slujească drept capitală provinciilor din răsăritul Imperiului. De asemenea, în ce privește sfîrșitul, s-a remarcat că Despotatul Moreei, cu capitala la Mistra, nu a căzut în mîinile

* Vechiul nume al Mării Marmara.

turcilor decît în 1460 şi că alt mic stat bizantin a rămas în picioare în jurul portului Trapezunt pînă în 1461. Totuşi acestea nu sînt decît nişte mărunte supravieţuiri fără semnificaţie profundă pe planul civilizaţiei. Este evident deopotrivă că o artă nu apare pe deplin constituită încă de la naşterea statului după care îşi capătă denumirea şi că nu moare cu desăvîrşire odată cu el. La început a existat o fază inevitabilă de tranziţie între arta imperială romană şi arta bizantină, fază despre care unii socotesc că s-ar fi prelungit pînă la moartea lui Iustinian. Dar, dacă geneza artei bizantine apare mai limpede atunci cînd se consideră perioada sa paleocreştină ca o ultimă manifestare a artei romane, ar fi nedrept să nu se pună şi mai mult accentul pe tot ce a creat ea nou şi prin care mai degrabă a vestit viitorul decît a prelungit trecutul. De asemenea, dacă tradiţia artei bizantine s-a menţinut pînă în miezul secolului al XVII-lea în rîndul populaţiilor creştine din Balcani supuse dominaţiei otomane, în Creta pe care turcii nu au luat-o de la veneţieni decît în 1669 şi în colonia greacă din Veneţia, trebuie să recunoaştem că aici nu mai găsim bogăţia de invenţie datorată sprijinului oferit de Imperiu şi că, în această epocă tîrzie, este preferabil să vorbim despre o artă postbizantină.

Cine sînt bizantinii?

O înţelegere exactă a artei bizantine presupune o bună cunoaştere a bizantinilor înşişi. Se manifestă prea mult tendinţa de a-i considera ca pe un nou popor apărut în istorie şi care, în drumul lui, ar fi prefăcut în ruine monumentele păgînismului. Cei pe care noi îi numim bizantini se socoteau supuşi ai Imperiului roman, care îşi ducea mai departe existenţa, în ciuda faptului că migraţiile îi amputaseră provinciile apusene, şi nu le-ar fi trecut prin gînd să folosească, aşa cum facem noi, expresia « Imperiul roman de răsărit ». Ei revendicau cu mîndrie numele glorios de « romani » şi cînd stăpînul lor dorea să îşi precizeze titlul, îl lua pe acela de

Împărat al Romanilor. Patria lor, pe care au numit-o pînă în secolul al XV-lea « Romania », a fost Romania pentru cruciaţi şi « Rum » pentru arabi şi turci, care îi pomeneau pe locuitorii ei sub numele de rumi. Pînă nu de mult noi înşine vorbeam, în franceză, despre greaca modernă denumind-o « limba romeică » şi despre grecii de azi denumindu-i « romeoţi ». Numele însuşi de bizantini nu era purtat decît de către cetăţenii Byzantium-ului antic, devenit Constantinopol, şi în aceasta se poate vedea un exemplu al voinţei lor de a menţine legătura cu trecutul. Pînă la sfîrşitul secolului al VI-lea, latina rămăsese limba curţii de la Constantinopol, a administraţiei, a justiţiei şi a armatei. Mauriciu (582—602) a fost primul împărat a cărui limbă maternă era greaca. Pînă la reformele lui Heraclius (610—641), instituţiile politice şi militare ale Imperiului bizantin au provenit din cele ale Imperiului roman şi terminologia lor, chiar şi atunci cînd era greacă, îşi trăgea originea din cuvinte latine. Nu este deci de mirare să găsim, în civilizaţia bizantină şi mai ales în arte, o trainică moştenire din epoca romană.

Caracterul autoritar al Imperiului bizantin

Totuşi acest imperiu nu era acela al lui Augustus, şi nici măcar acela al lui Septimiu-Sever (193—211). Din reformele pe care Diocleţian (284—337) le promulgase pentru a pune capăt gravei crize prin care trecuse Imperiul roman în secolul al III-lea din era noastră ieşise un stat autoritar, în care se abolise ceea ce mai rămăsese sub principat din liberalismul provenit din regimul cetăţilor. Societatea a fost ierarhizată şi economia supusă conducerii de stat. Magistraţilor romani le urmară funcţionarii bizantini. Copleşiţi de vrăjmăşia vremurilor în care trăiau şi simţind că nu mai puteau ţine în frîu evenimentele, locuitorii Imperiului îşi încredinţară soarta voinţei împăratului şi lui Dumnezeu. Din cetăţeni ce erau, deveniră supuşi. Stăpînii statului se folosiră de toate mijloacele pentru a întări credinţa în

caracterul sacru al puterii lor. Dealtfel aceasta era o veche idee inerentă monarhiilor din Răsărit, chiar și celor din regatele elenistice, și care pătrunsese la Roma încă din epoca lui Sylla, Cezar și Antoniu, spre a se consolida odată cu trecerea veacurilor. Constantin și urmașii săi izbutiră chiar să realizeze sinteza între această religie imperială și creștinismul triumfător. Împăratul era socotit ca fiind emanația vie a lui Dumnezeu, de la care își deținea puterea și al cărui reprezentant era în această lume. Tot ce îl privea era sacru. Împărăția pămîntească era făcută după asemănarea « împărăției lui Dumnezeu », cu fastul său strălucitor, stricta sa ierarhie de titluri și funcții, cu ritualul său minuțios rînduit. Între ceremoniile curții și cele ale bisericii s-au produs împrumuturi reciproce.

Caracterul său creștin

Cea de-a doua trăsătură prin care Imperiul bizantin se deosebește de înaintașul său roman este faptul că a devenit creștin. La sfîrșitul secolului al treilea, populația din provinciile răsăritene ale Imperiului roman trecuse în mare parte la creștinism. Încă de pe acum unul dintre cei mai înverșunați dușmani ai noii credințe, Galeriu, fiul unei preotese păgîne și instigator al persecuțiilor lui Diocletian, fusese nevoit să recunoască eșecul acestei politici și promulgase, în aprilie 311, la Serdica (actualul oraș Sofia), un edict de toleranță, care le îngăduia creștinilor să practice cultul în chip liber. În 313, prin scrisori trimise guvernatorilor Bitiniei și Palestinei, Liciniu întregi dispozițiile liberale ale acestui edict și înzestră comunitățile creștine cu deplină și neștirbită personalitate juridică. A doua din aceste scrisori este numită în chip tradițional, dar impropriu, Edictul de la Milano. Constantin, care, în general, a avut un simț foarte ascuțit al forțelor ce prefigurau viitorul, a înțeles profitul pe care îl putea trage dacă și-ar fi pus în slujba sa influența exercitată de ierarhia ecleziastică asupra credincioșilor. Fiind, din grijă pentru

liniștea publică, un partizan al coexistenței religiilor într-o toleranță reciprocă, și înclinînd spre sincretism, el a acordat clerului creștin privilegii fiscale și însemnate drepturi de jurisdicție, rămînînd în același timp *Pontifex Maximus* al păgînismului. El a creștinat moravurile, făcînd duminica zi de repaus legal și adaptînd anumite legi la învățăturile bisericii. Datorită acestor măsuri creștinismul, în loc să fie un ferment de dezagregare și de opoziție față de puterea imperială, a devenit unul dintre factorii care au consolidat-o. Un pas hotărîtor a fost făcut atunci cînd Teodosie I, printr-o serie de legi promulgate între 391 și 394 a proscris păgînismul, a poruncit să se închidă templele și sanctuarele și a făcut din biserica creștină ortodoxă singura religie a statului. De acum înainte romanitatea și creștinismul se identificară într-atît, încît, prin opoziție, termenii de eleni și elenism slujiră la a-i desemna pe grecii păgîni și civilizația lor, sau pe cei care se pretindeau ca atare și care erau suspecți de necredință în ochii celor intransigenți. La musulmani, numele de *rumi* se extinse asupra tuturor creștinilor. Alianța dintre puterea imperială și ierarhia ecleziastică, chiar dacă a cunoscut perioade de conflict violent și de criză ascuțită, constituie unul dintre elementele esențiale ale istoriei bizantine. Cu toate acestea, în sînul bisericii existau unele grupări care s-au dovedit aprig independente și care au pricinuit o mulțime de neajunsuri împăraților și patriarhilor: este vorba de cercurile monastice, recrutate în ansamblu din rîndurile poporului, avînd ca principiu lepădarea de lume, de exigențele și de compromisurile ei. Deoarece nu au izbutit să le supună legilor lor, împărații au căzut în cele din urmă la învoială cu aceste grupări.

Caracterul său greco-oriental

În sfîrșit, ca urmare a cuceririi de către popoarele zise barbare a Europei occidentale și Africii de nord, de la Mauritania pînă la Tripolitania, acest nou aspect al Imperiului

roman pe care noi îl calificăm drept bizantin se remarcă prin reducerea teritoriilor sale la provinciile răsăritene: nordul Balcanilor, Grecia, Anatolia, Siria, Palestina, Egiptul și Cirenaica, pe care aveau să i le smulgă în decursul veacurilor slavii, arabii și turcii. Trezite la forme superioare de civilizație înaintea Italiei, Galiei sau Spaniei, aceste teritorii fuseseră, în toate domeniile, cele mai active din Imperiul roman și adesea le întrecuseră în strălucire pe cele din bazinul occidental al Mediteranei. Activitatea meșteșugărească, negoțul, artele plastice, viața intelectuală, întemeindu-se pe tradiții seculare, continuaseră să înflorească acolo. Efesul, Antiohia, Alexandria au fost marile centre ale acestui Răsărit elenizat, pe care romanii l-au înglobat în Imperiul lor și de care au fost fascinați. Odată cu criza din secolul al III-lea se adînci dezechilibrul dintre Apusul agricol, unde proprietarii funciari părăsiră orașele spre a se retrage la țară, și Răsărit, unde menținerea unei activități industriale și comerciale aduse după sine persistența unei vieți urbane. Țăranii liberi de aici rezistară mai bine și în fața extinderii marilor domenii, dintre care cel al familiei Apion, în Egipt, rămîne unul din exemplele cele mai vestite. În Răsăritul elenizat se aflau forțele vii ale imperiului. Astfel, cînd la sfîrșitul secolului al III-lea Dioclețian întemeie sistemul tetrarhiei, el se consacră administrației și apărării acestui Răsărit. Își stabili capitala în Bitinia, la Nicomedia — actualul oraș Izmit — și lăsă Apusul pe seama colegului său Augustul Maximian. Cînd, în septembrie 324, la capătul unor lungi și apăsătoare războaie, prin care se ridicase împotriva rivalilor săi, Constantin puse stăpînire pe Bizanț, el înțelese însemnătatea pe care o avea acest oraș, centru de gravitație al Răsăritului robust și prosper, așezat la încrucișarea drumurilor pe apă și pe uscat care legau Mediterana de Marea Neagră, Asia de Europa. De aici se puteau conduce și operațiile militare către nord, pe Dunăre, împotriva barbarilor, și către est, pe Eufrat, împotriva perșilor sasanizi. Constantin

a fost probabil atras și de frumusețea naturală a locului împrejmuit de dealuri domoale, învăluite și străpunse de mare și bucurîndu-se de o climă mai puțin vlăguitoare decît cea din Alexandria sau Antiohia. În acest timp, ca un simbol al decadenței în care intrase Apusul, Roma, rămînînd capitală doar cu numele, încetase să mai fie reședința obișnuită a împăraților. Aceștia, pentru a duce mai de aproape lupta împotriva barbarilor, preferară să se stabilească mai întîi la Trier, apoi, ca urmare a înaintării adversarilor lor, la Milano și, în sfîrșit, la Ravenna. Fără îndoială că Balcanii, ca și Grecia și Asia Mică, au avut de suferit de pe urma incursiunilor efectuate de popoarele aflate pe atunci în migrație: herulii începînd din jurul anului 260, vizigoții, ostrogoții și hunii. Dar aceste hoarde de năvălitori nu izbutiră niciodată să se statornicească aici. Chiar și cea mai gravă amenințare, aceea a goților, stabiliți în Panonia, în Moesia, în Frigia și încorporați în milițiile imperiale, sfîrși prin a fi înlăturată atunci cînd Zenon (474—491) le îngădui să invadeze Italia. Simțindu-se totdeauna primejduite în Răsărit, aceste populații preferară într-adevăr să se îndrepte spre Apus, care era mai vulnerabil și, în cursul secolului al V-lea, îl supuseră dominației lor: ostrogoții în Italia, francii într-o bună parte din Galia, vizigoții în restul Galiei și în Spania, vandalii în Africa. Din Imperiul roman nu mai rămăsese efectiv decît partea răsăriteană. Dar în mintea oamenilor din acea vreme, care nu aveau o noțiune la fel de precisă ca și cei de azi despre frontiere, stăruia credința într-un *Imperium Romanum* cu caracter universal. Unele căpetenii barbare, ca Odoacru și Teodoric, pretindeau a fi delegații în Italia ai împăratului roman ce domnea la Constantinopol, și purtau titluri aulice. Clovis a primit și el titlul de consul. Cînd, de sărbătorile Crăciunului din anul 800, Carol cel Mare a fost încoronat împărat în bazilica Sfîntul Petru de la Roma de către papa Leon al III-lea, el a fost privit ca un uzurpator. Printr-o mulțime de trăsături ale sale civilizația bizantină reprezintă

o supraviețuire a antichității greco-romane sub noi aspecte, care i-au dat un caracter specific, dar fără acea ruptură care, în Europa occidentală, a rezultat din invaziile popoarelor germanice.

Caracterele fundamentale ale artei bizantine

Arta bizantină a purtat pecetea imperiului autocratic, creștin și greco-oriental în sînul căruia a înflorit. Funcția sa esențială a fost aceea de a exalta măreția supranaturală a împăratului și a bisericii, de a crea cadrul somptuos în care se desfășurau liturghiile * lor, de a ilustra prin imagini natura divină a misiunii lor, de a furniza obiectele necesare celebrării ritualului. Nu este o artă a rațiunii și a realității, ci a transcendenței și a fastului, o artă care trebuie să uluiască și să insufle respect supușilor, credincioșilor și popoarelor învecinate. Acest caracter imperial este una dintre trăsăturile care o deosebesc cel mai net de celelalte arte creștine, cum ar fi cea romanică și cea gotică. Arta bizantină mai avea și misiunea de a contribui la divertismentul împăratului, al membrilor aristocrației și al demnitarilor bisericii. Alături de o artă religioasă, care a predominat în chip ferm, a înflorit o artă profană, prea multă vreme neglijată de către istorici. În ea se observă același gust pentru lux și materialele frumoase, ca și fidelitatea față de temele moștenite de la păgînism, de care cercurile cultivate din Bizanț nu s-au putut detașa niciodată. Călugării, în lepădarea lor pătimașă de lumea profană și de valorile ei, au favorizat, în schimb, tot ceea ce constituia expresia unei asprimi înverșunate.

Arta bizantină, avînd drept scop să redea sensibil esențele unei lumi supranaturale, definite printr-o strictă ortodoxie, și trebuind să răspundă exigențelor bine precizate ale clientelei, cei care o

* Semnificația etimologică a cuvîntului liturghie, de la *leitos* = public, și *ergon* = serviciu, operă; deci, *serviciu public.* (Aici, și în continuare, notele aparțin ediției românești.)

practicau erau departe de a se bucura de libertatea pe care o reclamă artiștii de azi. În societatea în care trăiau, ei nu puteau nici măcar să întrevadă această posibilitate. Subiectele le erau propuse adesea pînă în cele mai mici amănunte; erau nevoiți să se călăuzească după modele. Dar, înăuntrul acestor cadre, intensitatea sentimentului i-a condus la uimitoare născociri, țîșnite din străfundurile neliniștii lor. Ei căpătară harul care, după expresia teologului Leontios, « ne-a făcut să pătrundem adevărurile pe care mintea nu le poate atinge ». Cu izbînzi variabile în ceea ce privește factura, percepem aproape totdeauna o mare forță de convingere. Sub forme schimbătoare după tendințele dominante ale diferitelor epoci sînt exprimate sensibilități estetice felurite. Unele opere vor avea o armonie și un echilibru clasic, altele o vehemență patetică. Aici va predomina simțul unui colorit mîngîietor, dincolo gustul pentru linia elegantă. Artei Bizanțului i se poate aplica ceea ce profesorul Mirambel a spus despre literatura acestuia: « A gîndi după un model, a se elibera prin sentiment ».

Căci, să nu ne lăsăm înșelați, lumea Bizanțului este mai ales o lume a sentimentului și a pasiunii. Pasiune care a ridicat populația capitalei sau a orașelor din provincie împotriva împăratului, de pildă cu prilejul exilării patriarhului Ioan Hrisostom, sau, altă dată, cu prilejul jocurilor din Hipodrom, în 532, sub Iustinian; pasiune care a împins la răscoală masele populare din Egipt și din Siria cu prilejul disputelor asupra celor două naturi ale lui Hristos: umană și divină; pasiune care i-a împins pe călugării ce luau parte la Conciliul din Efes, în 449, să se dedea la violențe asupra persoanei ierarhilor; pasiune care a însuflețit lupta adoratorilor icoanelor împotriva împăraților iconoclaști; pasiune care, în clipa cînd pericolul turc a devenit iminent, i-a făcut pe greci să se răzvrătească împotriva Unirii Bisericilor prin care împărații înțelegeau să cumpere ajutorul Apusului. Violența vestitelor certuri bizantine, pe care noi, astăzi, le socotim inconsis-

tente, întrucît nu cunoaştem profunda lor semnificaţie psihologică, este una dintre cele mai bune mărturii despre această pasiune. Aceeaşi fervoare străbate şi dă tensiune artei bizantine.

Falsa problemă: « Roma sau Orientul? »

Această artă este de asemenea arta unui imperiu greco-oriental, cel puţin pînă la cuceririle arabe. Ceea ce am spus mai sus despre contextul istoric în care ea s-a înrădăcinat ne va permite să privim ca pe o falsă problemă faimoasa întrebare « Roma sau Orientul? » pusă în legătură cu ea, la începutul secolului, de către istoricul de artă austriac Strzygowski, care a modificat-o mai tîrziu în « Elenism sau Orient? » Opoziţia constatată atunci între o Europă apuseană puternic industrializată şi în plină înflorire, şi un Răsărit agricol şi staţionar s-a prefăcut în chip inconştient, în mintea istoricilor civilizaţiei, într-o rivalitate veşnică între două categorii aproape metafizice: pe de o parte, un Apus de tradiţie greco-romană, pozitiv şi raţional, îndreptat spre realism, avînd cultul libertăţii şi chemat să făurească noi etape de progres; pe de altă parte, un Răsărit supus forţelor obscure, visător şi mistic, sortit deformaţiilor decorative, înclinat spre despotism şi osîndit să rămînă neschimbat. A vrea să studiezi în funcţie de această antiteză Grecia clasică şi Persia ahemenidă, sau Roma şi Bizanţul, înseamnă a tăgădui complexitatea realităţilor istorice. Este greşit să se opună arta bizantină artei din Grecia clasică, de parcă în intervalul dintre ele n-ar fi existat nimic. La fel de greşit este să se subestimeze eterogeneitatea artei romane, adică a celei din epoca imperială romană. Dacă romanii au latinizat, fără să le asimileze pe deplin, provinciile apusene ale Imperiului, care li se păruseră a fi atins un grad de civilizaţie inferior faţă de al lor, în schimb ei au lăsat să se dezvolte liber viaţa intelectuală şi artistică în ţările a căror superioritate o recunoşteau: Grecia, Anatolia şi Orientul egiptean şi sirian, ale cărui oraşe mari fuseseră

elenizate de către suveranii care i-au urmat lui Alexandru. Egiptul, căruia nu i-au acordat niciodată aceleaşi drepturi ca şi celorlalte provincii şi care se arătă mai particularist, a dat dovadă de mai puţină vitalitate creatoare decît Siria şi Anatolia, situate la capătul căilor comerţului de lux venind din Asia. În genere, s-a observat, în ceea ce priveşte sculptura, în provinciile apusene, o predilecţie pentru realism şi scenele istorice, iar în provinciile răsăritene, o supravieţuire a idealismului elenic. Primele provincii au preferat arhitectura de cărămidă, celelalte arhitectura de piatră, cu folosirea blocajului * în vestul şi nord-vestul Anatoliei. Numeroşi artişti din provinciile răsăritene au lucrat în Apus pentru împăraţi sau alţi clienţi bogaţi: sculptori greci sau orientali elenizaţi stabiliţi la Roma; sculptori din Pergam folosiţi la decorarea Altarului Păcii *(Ara Pacis)*; arhitectul Apollodor din Damasc la Forul lui Traian; atenieni, oameni din Proconez şi sirieni la Leptis Magna sub Septimiu-Sever; sirieni la palatul lui Diocleţian din Split. În plus, la Roma, în Italia şi în provinciile de Apus, ca şi în cele de Răsărit, au existat curente de artă populară, care au abandonat calităţile de iluzionism, de simţ plastic şi de eleganţă ale tradiţiei elenice, în profitul expresiei, al stilizării şi al detaliului verist. În diversitatea manifestărilor regionale, aceasta a fost o artă simplificatoare, uzînd bucuros de convenţii şi adesea schematică. A fost practicată în Egipt şi în Siria, mai ales în ţinuturile dinspre interior, de către populaţii fără îndoială mai puţin impermeabile la elenism decît s-a spus adeseori, dar în care acesta nu pătrunsese adînc. Ea se regăseşte de asemenea, cu unele caractere proprii, în teritoriile dominate de parţi sau influenţate de către ei: la Palmyra, la Dura-Europos, în Commagena, în Mesopotamia şi pe versantul apusean al podişului iranian. Departe de a se fi rupt de arta romană sub presiunea Orientului,

* Zidărie cu mortar.

arta bizantină își trage obîrșia din tot acest bogat trecut, prin mutații succesive, menite să răspundă cerințelor noi ale Imperiului autoritar și creștin.

Măreția și puterea de fascinație a Bizanțului

În sfîrșit, arta bizantină nu trebuie privită ca o floare minunată și gingașă care și-ar fi deschis petalele pe un fond de putreziciune. Istoria Bizanțului nu este aceea a unei lungi și iremediabile decăderi. Ea nu este făcută numai dintr-o sumă de dezmățuri, de atrocități și de cedări în fața dușmanilor. Defectele împăraților săi au fost acelea ale înaintașilor lor romani. Timp de multe veacuri Imperiul bizantin a fost singurul stat organizat din bazinul mediteranean. Într-o Europă care nu mai bătea monedă de aur, banul de aur bizantin — *bezantul* — rămăsese atît de ferm, încît a fost cel mai folosit pe piețele internaționale pînă la devalorizările pe care i le-au adus Nichifor Botaniatul (1078—1081) și Alexis I Comnenul (1081—1118). Europa întreagă și Orientul Apropiat asiatic au fost fascinate de Bizanț ca de cel mai desăvîrșit loc de pe lume. Măreția ceremoniilor aulice, splendoarea slujbelor religioase, minunățiile din palatele și din bisericile sale, strălucirea întrecerilor din Hipodrom, luxul stofelor și al giuvaerurilor sale, puterea nețărmurită a împăraților săi i-au lăsat visători pe conducătorii de cămile din Arabia, pe călăreții turci, pe negutătorii și pe principii slavi, pe seniorii din Germania și din Franța, pe vikingii porniți din Scandinavia și pe întreprinzătorii venețieni. După modelul Bizanțului a conceput Mahomed o parte din paradisul pe care îl făgăduia credincioșilor săi. În ochii creștinilor se mai adăuga și aureola de sfințenie conferită orașului de existența unor numeroase relicve, dintre cele mai prețioase. Constantinopolul a fost marele oraș rîvnit, cu bogății fabuloase, a căror posesiune avea să asigure stăpînirea asupra lumii întregi. Imperiul a avut de luptat aproape necurmat împotriva națiunilor mai tinere și mai sărace, care năzuiau să pună

mîna pe bogățiile sale. Efortul era supraomenesc și nu i se poate reproșa că a fost doborît sub povara lui. Timp de peste o mie de ani Bizanțul a salvat o bună parte din moștenirea greco-romană, pe care a transmis-o pe de o parte popoarelor slave și arabilor, iar pe de alta Europei occidentale.

ANTECEDENTELE ARTEI BIZANTINE: ARTA CREŞTINĂ ÎN PROVINCIILE RĂSĂRITENE ALE IMPERIULUI ÎNAINTE DE CONSTANTIN

Importanţa reală a persecuţiilor

În cursul secolului al IV-lea, cînd arta creştină se transformă într-o artă imperială, ea avea în urmă o bună sută de ani de existenţă. Într-adevăr, nu trebuie să credem că creştinii au fost persecutaţi de imperiul păgîn în chip sistematic şi continuu şi că vreme de peste trei veacuri au trăit în groază, fiind nevoiţi să caute refugiu în catacombe pentru a celebra acolo, în taină, ceremoniile cultului lor. După înseşi mărturiile lui Lactanţiu şi Eusebiu, persecuţiile, inspirate din raţiuni de ordin politic, mai mult decît religios, nu au fost, pînă la Diocleţian, nici constante, nici generale. În timpul lui Marc-Aureliu, măsurile aspre, luate cel mai adesea sub presiunea opiniei publice locale, se limitară la cîteva oraşe: Pergam, Smirna, Lyon (Lugdunum). Dar la Roma o nişă-ediculă comemorativă a putut să fie construită pe locul presupus a fi mormîntul sfîntului Petru. În secolul al III-lea libertatea cultului nu a fost suspendată decît vreme de şase luni sub Maximin (în 225), douăsprezece luni sub Decius (în 250) şi patruzeci şi două de luni sub Valerian (între 257 şi 260). Încă din anul 260, fiul lui Valerian, Gallienus, a emis un edict de toleranţă care dădea comunităţilor creştine dreptul de proprietate asupra bisericilor şi cimitirelor lor. Elitele intelectuale şi chiar cercurile de la

curte fuseseră cîştigate la creştinism. Împăratul Alexandru-Sever (222—235), practicînd la fel ca mulţi dintre contemporanii săi sincretismul credinţelor, cinstea laolaltă în larariul său particular pe « sfîntul » păgîn Apollonius din Tyana, pe Orfeu, pe Avraam şi pe Iisus. Soţia lui Diocleţian, Prisca, şi fiica sa, Valeria, se pare că au fost creştine. După mărturia lui Eusebiu, împăraţii nu se temeau să încredinţeze cîrmuirea provinciilor unor creştini, pe care îi scuteau de obligaţia de a aduce sacrificii. « Cum se pot descrie, spune tot Eusebiu, aceste mulţimi imense, adunate pentru cultul divin, puhoaiele de credincioşi care se revărsau în fiecare oraş şi impunătoarea îmbulzeală a oamenilor care năpădeau casele de rugăciuni? » *(Istoria ecleziastică,* VIII; I, 5).

Prima artă creştină a putut deci să se dezvolte liber dar nu şi independent de arta antică, a cărei manifestare este în egală măsură cu arta păgînă. Mărturiile cele mai însemnate pe care ni le-a lăsat apar la sfîrşitul secolului al II-lea sau la începutul secolului al III-lea. Ele ţin de o artă cu caracter privat, adesea chiar cu aspect popular, fără acea solemnitate care marca manifestările artei oficiale.

Arhitectura: bisericile

Creştinii aveau nevoie de locuri de întrunire pentru a celebra ritualurile religiei lor. Potrivit tradiţiei apostolice ei şi-au ţinut la început adunările în case particulare. Apoi, cînd numărul credincioşilor a crescut, comunităţile au cumpărat sau au pus să se construiască edificii special menite să slujească drept biserici. Cercetătorii de la Universitatea din Yale, care au făcut săpături la Dura-Europos, au găsit pe malul drept al Eufratului una din aceste case. Zidită la începutul secolului al III-lea pentru a fi o casă particulară, a fost transformată după puţină vreme în biserică (în 232—233 dacă judecăm după un sgraffito). Ea nu se deosebeşte de vecinele sale nici prin aspectul exterior, nici prin dispoziţia generală a planului, care este dreptunghiular, cu încăperile aşezate în jurul unei

curţi centrale. În partea de sud a acestei curţi două încăperi au fost prefăcute într-una singură, cu prilejul transformării, prin dărîmarea unui perete despărţitor, astfel încît să slujească drept sală de adunare pentru celebrarea liturghiei euharistice. Oamenii nu s-au sfiit să păstreze în partea de sus a pereţilor un decor pictat, pe deplin păgîn, cu măşti de satiri, fluiere, cupe, delfini şi cochilii. Din unghiul de nord-vest al curţii centrale se intra în baptisteriu, unde bazinul lipit de peretele dinspre apus avea deasupra un *ciborium,* un fel de baldachin, a cărui boltă în leagăn era zugrăvită în albastru şi presărată cu stele albe. Prezenţa acestui baldachin, care nu putea decît să stînjenească gesturile catehumenilor şi ale episcopului, se justifică printr-o intenţie simbolică: în ochii neofitului trebuia să reprezinte bolta cerească şi să sublinieze caracterul sacru al bazinului baptismal. În afară de aceasta, pereţii sălii erau decoraţi cu fresce, despre care vom vorbi mai departe şi care aveau rostul de a-i familiariza pe noii iniţiaţi cu principalele puncte ale doctrinei.

După părerea lui Eusebiu *(Ist. eclez.,* VIII; I, 5), din pricina sporirii numărului de credincioşi în anii care precedară persecuţiile lui Diocleţian, vechile lăcaşuri de rugăciune nu au mai fost destul de încăpătoare şi s-a simţit nevoia construirii unor biserici mai spaţioase. Ştim din alte texte că de la un capăt la altul al Imperiului au fost zidite biserici, în Galia, în Spania, în Africa, în Tracia, în Asia Mică, în Siria şi la Roma. Poate că unele dintre aceste biserici fuseseră ridicate după un plan bazilical cu absidă, pe care arhitecţii romani îl foloseau în chip firesc atunci cînd aveau de construit săli de adunare, fie pentru audienţele date de împărat sau de înalţii dregători, fie pentru procese, pertractări comerciale, sau ceremoniile unor confrerii religioase. Unele texte oficiale latine din Africa de nord, datînd din anii 305 şi următorii, menţionează în diferite oraşe existenţa unor *basilicae* creştine, care ar fi fost distruse în timpul persecuţiilor lui Diocle-

țian. Fără îndoială că termenul de *basilica* a fost aplicat în cele din urmă oricărei biserici, indiferent de planul ei, dar putem să ne îndoim că o atare extindere a sensului s-a produs încă de pe atunci. Cum însă Africa de nord nu a cunoscut ulterior alt plan pentru biserici în afară de cel bazilical, ne este îngăduit să credem că acele *basilicae* din texte aparțineau tipului pe care cuvîntul îl evocă pentru noi.

Catacombele Numele de « catacombe » aparține la origine unei depresiuni situate de-a lungul Viei Appia, la ieșirea din Roma, *ad Catacumbas* — simplă transcriere a unei expresii grecești — însemnînd « în fundul adînciturii ». Aici a fost amenajat un cimitir creștin, care astăzi este cunoscut sub numele de Catacombele Sfîntului Calist, sau Calixt, după primul său administrator. Cuvîntul « catacombe » a fost mai apoi aplicat cimitirelor asemănătoare făcute în galerii mărginite de firide. Creștinii au împrumutat de la evrei acest obicei care, fiindu-ne cunoscut la Roma, la Neapole și în Sicilia, a fost de asemenea practicat de anumite comunități creștine din Orient. Asemenea cimitire au fost descoperite în insula Milos, la Chalkis și la Alexandria. În afara granițelor Imperiului roman au fost găsite cimitire de acest fel, care datează de la începutul sau de pe la mijlocul secolului al III-lea, în insula Kharg, situată în fața orașului Bandar Bushir, în dreptul țărmului răsăritean al Golfului Persic. Nicăieri ele nu au fost suficient de amănunțit explorate.

Picturile descoperite în aceste locuri sînt departe de a avea însemnătatea acelora care, începînd de la sfîrșitul secolului al II-lea, împodobesc catacombele din Roma.

În insula Milos se pare că majoritatea mormintelor boltite în *arcosoliu* erau împodobite cu picturi, dar zugrăveala a căzut aproape pretutindeni, uneori ca urmare a săpăturilor clandestine. Savantul german Ludwig Ross a mai văzut încă în 1844 flori și ramuri pe care ședea aninată cîte

o pasăre, potrivit inspirației idilice întîlnite de asemenea în catacombele de la Roma. Săpăturile făcute de dl. Sotiriou, în 1927, au scos la iveală un pește pictat în verde, emblemă binecunoscută a lui Hristos, întemeiată pe acrostihul *I*sus *Ch*ristos *Th*eu *Y*ios *S*oter (= Iisus Hristos Mîntuitorul, fiul lui Dumnezeu), *ichthys* însemnînd pește în limba greacă. În subiecte de acest gen nu trebuie să vedem criptograme destinate să înșele poliția imperială asupra religiei defuncților și a urmașilor lor, ci rezultatul unui mod de a gîndi simbolic, ale cărui numeroase manifestări se întîlnesc în arta funerară a păgînilor.

La Karmuz, la sud-est de Alexandria, friza pictată care reprezintă succesiv, de la stînga la dreapta, Nunta din Cana, Înmulțirea pîinilor și peștilor și Săturarea mulțimilor în pustiu, în așa fel încît să evoce taina cuminecăturii, nu datează fără îndoială decît din secolul IV sau V, dar ea ne interesează aici pentru că, după toate probabilitățile, derivă din ilustrațiile unui sul ornat cu miniaturi la Alexandria, înaintea epocii lui Constantin, și pentru că reprezintă o supraviețuire. Ea se deosebește de frescele din catacombele romane prin mai marea libertate de execuție și printr-un sentiment al vieții pastorale caracteristic artei elenistice din Alexandria.

Atît cît putem întrevedea în stadiul actual al informațiilor de care dispunem, pictura din catacombele Orientului mediteranean purcede, cu variante de stil locale, din același spirit ca și aceea de la Roma. Ea se trage din aceleași curente de artă populară și ilustrează, cu aceeași prospețime ușor naivă, credințele senine ale unor oameni care nu erau nici hăituiți, nici revoltați, dar care și-au găsit alinarea sufletului sperînd în realizarea făgăduințelor escatologice.*

* Escatologic = privitor la « viața de dincolo, de după moarte ».

Pictura murală Creștinismul care se năștea își datora originilor sale iudaice și împotrivirii sale la păgînism, neîncrederea față de imagini, și chiar ostilitatea, exprimate în textele unor ierarhi din secolul al II-lea, cum ar fi Clement din Alexandria, Irineu din Lugdunum sau Iustin din Neapolis. Însă supremația artelor figurative era prea mare în civilizația greco-romană pentru ca creștinii să i se poată sustrage. Chiar și evreii, ale căror tradiții ar fi trebuit să-i apere mai bine de această influență insidioasă, nu au scăpat de ea.

Alături de pictura funerară din catacombe se dezvoltă în biserici o pictură murală, pe care o cunoaștem prin ceea ce a mai rămas din frescele executate, în al doilea pătrar al secolului III, pe pereții baptisteriului bisericii din Dura-Europos. Este cel mai vechi exemplu cunoscut de scene inspirate aproape în întregime din Noul Testament. Ele ilustrau teologia botezului. Pe luneta peretelui de vest, Bunul Păstor, purtînd un berbec pe umeri și mînînd înaintea lui o turmă de oi, se află deasupra unui registru în care, la stînga, Adam și Eva, stînd în picioare de o parte și de alta a arborelui, își ascund goliciunea: suprapunerea acestor două scene evocă păcatul strămoșesc și mîntuirea. Pe peretele de nord, tămăduirea paraliticului simbolizează conversiunea săvîrșită prin botez, pe cînd scena cu Hristos mergînd pe apele lacului Ghenizaret în întîmpinarea lui Petru care se îneacă este imaginea botezului și proclamă necesitatea unei credințe nestrămutate. În registrul inferior, cele trei femei (Mironosițele), ținînd fiecare în mîna dreaptă o lumînare și pe brațul stîng un vas cu mirodenii, stau frontal în interiorul grotei Sfîntului Mormînt, lîngă sarcofagul lui Hristos, sugerînd credința în înviere ca o primă condiție a izbăvirii, botezul fiind o înviere spirituală. La sud, Samarineanca lîngă fîntînă, căreia Hristos i se dezvăluie treptat, reprezintă parabola învățăturii care duce la botez. Pe același perete, izbînda lui David asupra lui Goliat este totodată ilustrarea victoriei lui

Hristos asupra morții și prefigurarea botezului, pentru că « unsul Domnului » se ridică triumfător deasupra vanității și a Necuratului. Studiul iconografic al acestor scene a scos la iveală că ele se deosebesc prin mai multe detalii de maniera în care au fost tratate în Occident în aceeași epocă sau mai tîrziu. Stilul lor este mai narativ, mai realist, s-ar zice chiar mai popular. Deoarece este greu să se creadă că această iconografie ar fi fost creată de pictorul care a lucrat la Dura, se presupune că ea ar proveni din manuscrisele Bibliei împodobite cu miniaturi. Prin desenul lor curgător și prin libertatea mișcărilor, figurile din minuni și din scenele de pe lunetă amintesc de siluetele desenate pe papirusurile ilustrate ale epocii. Ele contrastează cu aspectul monumental al Miroforelor (purtătoare de mir), al căror hieratism vestește arta bizantină și se inspiră, după cît se pare, din spectacolul procesiunilor care se desfășurau în cadrul bisericii. Această deosebire se explică prin natura însăși a subiectelor, întrucît vom vedea în mai multe rînduri că temele au impus adesea stilul care li se potrivea mai bine. Prin acest amestec de hieratism și de pitoresc familiar al narațiunii, frescele baptisteriului din Dura prefigurează arta bizantină. Miroforele pun, pe de altă parte, problema originilor frontalității. S-a pretins adesea că poziția frontală a personajelor ar fi fost împrumutată de la artele orientale, unde ea ar fi fost tradițională de secole. La drept vorbind, așa cum reiese din studiile recente ale domnilor E. Will, L. Budde, R. Bianchi Bandinelli și G.-Ch. Picard, dacă facem abstracție de problema cu totul deosebită a statuilor în *ronde-bosse*, pentru care frontalitatea a fost folosită firesc în toate artele, Asia anterioară și Egiptul antic nu au aplicat, în afară de unele excepții, decît principiul reprezentării din profil, în reliefuri și în pictură. Frontalitatea va fi luat naștere în alte regiuni. Trebuie să ținem seama îndeosebi de aporturile Greciei clasice care, cu grija sa față de libertate și de adevăr, a juxtapus figuri din față și din profil, desigur începînd cu Polignot

din Thasos, prin anii 460—450 î.e.n., tehnica picturii murale, mai suplă decît tehnica dăltuirii pietrei, fiind de natură să faciliteze asemenea inovații. Dar felurite arte populare au practicat de asemenea, fără îndoială independent unele de altele, o frontalitate sistematică și convențională: vom cita gravurile rupestre și stelele* din Numidia, precum și reliefurile italice. Formula avea avantajul de a reda imaginea cea mai clară, cea mai completă și totodată cea mai demonstrativă a personajelor figurate: zei, regi, împărați, defuncți și donatori. Iată de ce, fiind atestată încă la sfîrșitul epocii elenistice și al Republicii romane, ea s-a răspîndit, pentru reliefurile votive și funerare, de-a lungul întregului Imperiu și chiar mai departe, la parți. În general reliefurile votive din Occident se deosebesc de cele din Orient nu prin folosirea frontalității, ci, la acestea din urmă, printr-un meșteșug mai iscusit, un simț mai viu al jocului de lumini, o înțelegere mai subtilă a fizionomiilor.

Într-un studiu asupra originilor picturii creștine din Orientul mediteranean nu se pot trece cu vederea frescele care au acoperit în întregime pereții sinagogii de la Dura-Europos, datînd din jurul anului 250 *(il. 1)*. Ele sînt alcătuite din scene luate din Vechiul Testament, începînd cu povestea lui Avraam, căruia Iehova i-a făgăduit binecuvîntarea, pînă la povestea Esterei, care marchează repunerea în drepturi a Poporului ales, surghiunit și deposedat. Ele ilustrează bunăvoința lui Dumnezeu față de poporul evreu și, în același timp, neînduplecarea lui față de aceia care calcă stricta respectare a Legii. După toate aparențele pictorii erau tributari manuscriselor ilustrate ale Bibliei sau povestirilor despre istoria sfîntă, din care au putut să se inspire la rîndul lor și artiștii care lucrau pentru creștini. Iconografia Vechiului Testament în sinagoga de la Dura este deosebită de aceea din catacombele romane,

* Stelă = monument monolit, sculptat sau cu inscripție.

care este mai simbolică și mai concisă. Influența imperiului persan, căruia parții îi anexaseră Dura în 113 î.e.n., redobîndită apoi de trupele lui Lucius Verus, fratele lui Marc-Aureliu, în 165, se face mai ales simțită în folosirea costumului cu „pantaloni" la Artaxerxe, Faraon și alte personaje, precum și în reprezentarea unor cai viguroși, care amintesc de caii de pe reliefurile regelui part Gotarze al II-lea (38—51), de la Behistun, și ale întemeietorului dinastiei sasanide, Ardașir I (224—241), de la Firuzabad. Nu putem spune dacă aceste elemente iraniene au fost introduse la Dura, sau dacă figurau mai dinainte în manuscrisele din care s-au inspirat artiștii. Însăși baza iconografiei este de origine greco-romană: tunicile bărbaților, costumele multor femei, echipamentul luptătorilor, arhitectura templelor cu peristil și cu victorii înaripate ca acrotere, modelajul cîtorva chipuri pe care artiștii au vrut să le trateze ca portrete, pînă și un anumit simț al mișcării, care se bănuie în dorința de a însufleți modelele, dar care a devenit țeapăn în execuție. Într-adevăr, stilul prezintă unele trăsături de influență populară, care au mai fost întîlnite la Dura în picturile din templul zeilor palmirieni și din templul lui Zeus Theos, atribuite unei perioade care începe din a doua jumătate a secolului I e.n. și se întinde pînă la începutul secolului al III-lea. În afara rigidității atitudinilor, aceste trăsături sînt: abandonarea iluziei spațiale, absența volumului și a greutății corpurilor, nepăsarea față de exactitatea anatomică, repetarea intenționată a gesturilor, perspectiva « morală » conferind personajelor o înălțime în funcție de importanța lor, predominarea frontalității, un soi de detașare hieratică a figurilor, șirurile lungi de personaje și folosirea tonurilor plate. Ne aflăm în prezența unei arte care țintește mai ales să-i instruiască pe credincioși.

Miniaturile Ilustrarea cărților fusese practicată în Egiptul faraonilor, cu deosebire pentru « cartea morților ».

În epoca elenistică, atunci cînd dinastia Ptolemeilor a domnit la Alexandria, ea s-a extins și asupra lucrărilor grecești de erudiție și de literatură, începînd, în privința acestora din urmă, cu poemele homerice. Nu posedăm nici un papirus ilustrat din această epocă, dar ni s-au păstrat unele care datează din secolele I—IV e.n.: scene cu personaje rapid schițate — ca scenele minunilor din baptisteriul de la Dura — erau inserate în coloanele textului scris pe suluri *(rotulus* sau *volumen)* de papirus. Începînd din secolul I e.n. se răspîndește *codex*-ul alcătuit din alipirea mai multor foi de piele de animal sau foi de pergament (numit astfel pentru că principalul centru de fabricare a fost Pergamul): se foloseau mai ales pieile de vițel *(velin)*. În Egipt s-au făcut și codice de papirus. Copiile Bibliei au adoptat forma acestora. Codicele avea să înlesnească progresele artei miniaturilor; el îngăduia, într-adevăr, executarea unor miniaturi de proporții mari, mai bine detașate de text, ocupînd o jumătate sau o pagină întreagă.

Evreii elenizați și creștinii au ilustrat, în maniera păgînilor, unele cópii ale cărților lor sacre și povestirile pe care le scoteau din ele. Nici unul dintre aceste manuscrise anterioare secolului al IV-lea e.n. nu a ajuns pînă la noi, dar existența lor, foarte firească în curentul de idei al epocii, se deduce după diferite indicii: frescele din baptisteriul și din sinagoga de la Dura o postulează în chip aproape necesar; manuscrisele mai tîrzii presupun arhetipuri datînd din această epocă. Și, într-o scrisoare către Lucian, șambelanul lui Dioclețian, episcopul Theonas ne vorbește, la sfîrșitul secolului al III-lea, despre luxoase manuscrise creștine scrise cu litere de aur pe pergament colorat cu purpură.

Marele centru al artei miniaturilor a fost mai întîi Alexandria, dar, de aici, această artă s-a răspîndit în Siria, la Antiohia și în interiorul ținutului său, în Asia Mică și la Roma, căpătînd în aceste noi focare aspecte proprii; o întreagă parte a iconografiei bizantine a fost elaborată atunci.

Sculptura

Printre feluritele ramuri ale artei, sculptura suscita mai mult spiritul de rezistență al creștinilor din primele veacuri, deoarece ea reprezenta în mintea lor tehnica prin excelență căreia i se datorau efigiile zeităților păgîne. Aceasta nu însemna că, în societatea în care trăiau, sculptura nu juca un rol foarte important astfel încît nu au izbutit să se abțină cu totul de a recurge la ea. Evitînd să o folosească prea mult, ceea ce i-ar fi expus să cadă în păcatul idolatriei, ei au utilizat-o în scopul pe care i-l dădeau mai ales particularii, independent de stat și de cetăți, adică de a-i cinsti pe morți, mai întîi prin stele funerare, mai apoi prin sarcofage.

Asia Mică, meleag cîștigat printre primele la creștinism, pare să fi ocupat în acest domeniu un loc deosebit. Cea mai veche dintre stelele creștine cu subiect figurativ a fost descoperită în regiunea anticului Aizanoi, în Frigia *(il. 3)*. Epitaful ei poartă data 179—180. Într-o atitudine strict frontală un anume Euthychios ține în mîna dreaptă o pîine rotundă sacramentală, împărțită în patru printr-o cruce, și în stînga un ciorchine de strugure agățat de o cruce în formă de *tau*. La dreapta sa se văd un cosor și niște tăblițe, la stînga un bici și un cîine.

Și arta sarcofagelor era pe atunci înfloritoare în Asia Mică, unde tradiția ei deriva din frumoasele specimene sculptate la Xanthos, în secolul al V-lea î.e.n. Atelierele care au lucrat pentru păgîni au primit comenzi și de la creștini. Dacă judecăm după stilul și elementele peisajului, probabil că la Smirna, între 250 și 280, a fost executat sarcofagul din La Gayole, ajuns în Galia prin Marsilia și păstrat în biserica din Brignoles (departamentul Var) *(il. 4)*. Motivele, care au căpătat un sens creștin, sînt împrumutate din arta păgînă. Se atribuie de asemenea unui atelier din Smirna sarcofagul mai recent, din jurul anului 300, care a fost găsit la Mas d'Aire (pe rîul Adour, în Landes) *(il. 2)*. În centru se vede Bunul Păstor între o femeie (decedata) și

o fetiță (sufletul ei?). La stînga, potrivit variantelor iconografice proprii Orientului mediteranean, trupul lui Lazăr este așezat sub o arcadă și Daniel, în groapa leilor, este îmbrăcat cu o tunică. La dreapta sînt suprapuse în chip semnificativ păcatul lui Adam și al Evei și răscumpărarea sa prin botez. Pe capacul sarcofagului se înșiruie jertfa lui Avraam, tămăduirea paraliticului, povestea lui Iona și aceea a lui Tobie cel tînăr scoțînd inima și fierea din peștele pe care l-a pescuit în Tigru. Aceste subiecte au fost tratate și în pictură, în catacombele de la Roma; ele erau pomenite în rugăciunile funerare evreiești și creștine, enumerînd exemple de mîntuire datorate îndurării lui Dumnezeu.

În sfîrșit creștinii au cioplit în *ronde-bosse* imaginea Bunului Păstor, sau a lui Orfeu cîntînd din țiteră sub o cunună de animale, pentru a-l simboliza pe Hristos care îi atrage la sine pe păgîni. Aceste tipuri au supraviețuit pînă în secolul al V-lea. După Eusebiu *(Ist. eclez.*, VII; XVIII) ar fi existat la Panea, sau Cesareea Philippi, în Palestina, un grup alcătuit din două statui de bronz, reprezentînd-o pe femeia bolnavă de doisprezece ani, originară din acest oraș, stînd în genunchi dinaintea lui Hristos.

Partea întîi

DE LA ÎNTEMEIEREA CONSTANTINOPOLULUI (324) PÎNĂ LA INTERZICEREA ICOANELOR (720): MUTAȚIILE CREATOARE

o fetiță (sufletul ei?). La stînga, potrivit variantelor iconografice proprii Orientului mediteranean, trupul lui Lazăr este așezat sub o arcadă și Daniel, în groapa leilor, este îmbrăcat cu o tunică. La dreapta sînt suprapuse în chip semnificativ păcatul lui Adam și al Evei și răscumpărarea sa prin botez. Pe capacul sarcofagului se înșiruie jertfa lui Avraam, tămăduirea paraliticului, povestea lui Iona și aceea a lui Tobie cel tînăr scoțînd inima și fierea din peștele pe care l-a pescuit în Tigru. Aceste subiecte au fost tratate și în pictură, în catacombele de la Roma; ele erau pomenite în rugăciunile funerare evreiești și creștine, enumerînd exemple de mîntuire datorate îndurării lui Dumnezeu.

În sfîrșit creștinii au cioplit în *ronde-bosse* imaginea Bunului Păstor, sau a lui Orfeu cîntînd din țiteră sub o cunună de animale, pentru a-l simboliza pe Hristos care îi atrage la sine pe păgîni. Aceste tipuri au supraviețuit pînă în secolul al V-lea. După Eusebiu *(Ist. eclez.*, VII; XVIII) ar fi existat la Panea, sau Cesareea Philippi, în Palestina, un grup alcătuit din două statui de bronz, reprezentînd-o pe femeia bolnavă de doisprezece ani, originară din acest oraș, stînd în genunchi dinaintea lui Hristos.

Partea întîi

DE LA ÎNTEMEIEREA CONSTANTINOPOLULUI (324) PÎNĂ LA INTERZICEREA ICOANELOR (720): MUTAȚIILE CREATOARE

SITUAȚIA ISTORICĂ

Măreția Imperiului și a capitalei sale

Răstimpul de patru veacuri pe care îl vom analiza aici este acela în care civilizația romană, împreună cu componentele sale elenistice, s-a transformat, în domeniul instituțiilor politice, ca și în acela al activităților intelectuale și artistice, în civilizație bizantină.

Secolul al IV-lea cunoscuse încă și mai adesea, sub urmașii lui Constantin, împărțirea efectivă a puterii între cei doi Auguști, unul domnind la Trier sau la Milano, celălalt la Constantinopol sau mai degrabă la Antiohia, oraș de o vechime mai prestigioasă și de unde se puteau organiza mai lesne expediții la granița persană.

În secolul al V-lea, soarta celor două părți ale Imperiului apucă pe căi diferite, prin faptul că barbarii cuceriseră Apusul, pe cînd Răsăritul, unde făcuseră incursiuni, izbutea să își apere independența. Numărul și importanța construcțiilor din această epocă dovedesc că ea a fost mai puțin tulburată decît am putea crede dacă îi citim pe istorici, care s-au străduit mai ales să fixeze amintirea luptelor împotriva barbarilor. Monumentele, în mare parte ajunse astăzi în ruină, ne lasă despre Imperiul bizantin imaginea unui stat înfloritor și prosper pînă în nordul

Balcanilor. Începînd cu Teodosie I (379—395), împărații își statorniciră reședința la Constantinopol. Orașul căpătă o asemenea extindere, încît, sub nepotul său, Teodosie al II-lea (408—450), a fost nevoie să se deplaseze zidul de incintă cu 1 200 m la vest de acela care fusese ridicat de Constantin.

Epoca lui Iustinian

Marile mutații s-au săvîrșit sub domnia lui Iustinian (527—565), acel ilir a cărui limbă maternă era latina și care a putut fi considerat totodată ca ultimul dintre împărații romani și primul dintre împărații bizantini. El a pus să se sistematizeze dreptul roman preexistent într-un cod celebru, scris în latină, dar decretele noi pe care le-a promulgat după anul 534 au fost întocmite în limba greacă, pentru a fi mai bine înțelese de populația Imperiului. El a reorganizat administrația și a înzestrat biserica cu o legislație disciplinară, care se mai păstrează încă și astăzi. Avînd simțul măreției și gustul fastului, a sporit numărul construcțiilor religioase, civile și militare în capitală și în provincii, și a ridicat la un înalt nivel de splendoare ceremoniile de la curte.

În desăvîrșirea operei sale Iustinian a suferit influența Teodorei. Născută în Cipru, sau în Siria, Teodora, datorită originii sale populare și orientale, ca și anilor tumultuoși ai tinereții petrecuți la Constantinopol, Antiohia și Alexandria, înțelegea mai bine decît soțul ei, împăratul, unde se aflau forțele în care sălășluia viitorul Imperiului. Mai nostalgic decît ea față de trecutul acelui *Imperium Romanum*, a cărui integritate năzuia să o restaureze, și întărit în acest țel de membrii aristocrației senatoriale, Iustinian săvîrși marea greșeală din cursul domniei sale trimițîndu-și generalii să recucerească provinciile apusene. Din aceste războaie, care durară douăzeci de ani și care îi îngăduiră să redevină stăpîn peste Italia, Africa de nord și sudul Spaniei, Imperiul ieși sărăcit și istovit, în fața amenințărilor exercitate

asupra lui de slavi și de perșii sasanizi, în așteptarea acelora de mai tîrziu ale arabilor.

Creștinarea Imperiului și rămășițele păgînismului De asemenea Iustinian a luat măsuri pentru ca religia creștină să poată desăvîrși înlăturarea păgînismului, care își păstra puterea de seducție asupra multor minți cultivate și se menținea în unele locuri, la țară. În anul 529 el porunci să se închidă Școala din Atena, care rămăsese credincioasă inspirației păgîne, și acordă întreaga sa protecție Universității din Constantinopol, care era creștină. Interzise păgînilor și ereticilor să fie dascăli pe întreg teritoriul Imperiului. Porunci convertirea în masă a ultimilor păgîni și îi supuse « dragonadelor ».

Sub domnia lui literatura a devenit cu totul creștină și a făurit genuri noi: teologie, lucrări de ascetism datorate unor călugări, imnuri religioase, ca acelea ale lui Romanos Melodul. Dar cărturarii au continuat să se adape din operele literaturii antice. Într-adevăr, în afara atașamentului față de un trecut care își păstrase prestigiul, trebuința pe care o avea Imperiul bizantin de a dispune, în administrație, de slujbași instruiți, care erau formați în școli publice, a contribuit la menținerea în cultura bizantină a unui întreg sector laic. Situația era astfel cu totul deosebită de aceea existentă în Apus, unde decăderea vieții urbane și ignoranța cîrmuitorilor barbari au silit cultura să se refugieze în mînăstiri.

Trăsăturile specifice ale creștinismului bizantin Creștinismul bizantin prezintă două trăsături caracteristice: proliferarea ereziilor și cezaropapismul. Aplicînd tainelor credinței gustul speculațiilor intelectuale, care nu încetase să îl însuflețească timp de peste un mileniu, de la presocratici la neopitagoricieni, Răsăritul grec sau elenizat a înlesnit apariția ereziilor. Contrastul este deplin cu ceea ce s-a denumit

atonia Apusului, care nu manifestase niciodată o înclinație profundă față de speculațiile filozofice. Constantin a socotit prudent să îl trimită în surghiun tocmai la Trier pe înflăcăratul patriarh al Alexandriei, Atanasie, combatant împotriva ereziei preotului Arie, adică arianismul, care îl subordona Tatălui pe Fiu.

Următoarea mare erezie a fost nestorianismul, născut în Siria și apărat de patriarhul din Constantinopol, Nestorie (428—431), fost preot la Antiohia. Ea dădea întîietate, după Întrupare, naturii omenești a lui Hristos, față de natura lui divină, și pretindea că Maria nu trebuie numită Theotokòs (născătoare de Dumnezeu), ci Maica lui Hristos.

Dimpotrivă, monofizitismul punea pe primul plan natura divină a lui Hristos. Ortodoxia *, care afirma uniunea celor două naturi ale lui Hristos, a predominat în țările unde se vorbea limba greacă, la Constantinopol, în Grecia propriu-zisă și în Asia Mică adînc elenizată, unde au avut loc cele două concilii care au definit dreapta credință, la Niceea (325) și la Efes (431). În schimb, monofizitismul a triumfat în Egipt și în Siria, unde răspundea aspirației către neatîrnare a patriarhilor și a populațiilor. Prin ruptura de biserica greacă, el a favorizat dezvoltarea limbilor autohtone, copta și siriana, în liturghia și în literatura acestor țări.

Ereziile provocară prin reacție ingerința împăraților în problemele de doctrină ale bisericii. Aceste intervenții în controversele teologice au primit numele de cezaropapism. Rămași credincioși concepției antice despre monarh, ale cărui puteri se întindeau asupra tuturor domeniilor, cuprinzînd și îndrumarea treburilor religioase,

* Nu în sensul actual de confesiune, ci în cel etimologic de « dreaptă credință ».

împărații înțelegeau să aducă ei înșiși o soluție la problemele puse, cu atît mai mult cu cît constatau că ereziile iscau adevărate răzmerițe și îngăduiau forțelor care le erau potrivnice să se afirme.

Bizanțul și Persia sasanizilor

Bizanțul nu vedea în fața sa decît un singur stat care i se părea civilizat și demn de a fi tratat pe picior de egalitate: imperiul persan al sasanizilor, care pozau în continuatori ai ahemenizilor. La începutul secolului al VII-lea, istoricul Teofilact Simokatta scria că orașele Constantinopol și Ctesiphon, capitala sasanizilor, erau « asemenea celor doi ochi ai lumii », și cei doi împărați se calificau drept frați. Conflictele de graniță și de influență care îi învrăjbiseră pe parți și pe romani se reînnoiră sub sasanizi și bizantini. După ce în secolul al V-lea se respectase o încetare a ostilităților, datorită amenințării barbarilor care se exercita și asupra unora și asupra celorlalți, războiul se aprinse din nou între perși și bizantini, mai întîi sub Anastasie, începînd din 502, apoi sub Iustinian, în 527, cu intervale de răgaz mai mult sau mai puțin prelungite. La începutul secolului al VII-lea, Chosroe al II-lea Victoriosul (590—628) puse imperiul în mare primejdie. El cuceri o bună parte din Anatolia, din Siria, din Palestina și din Egipt. În 615 și în 626 trupele sale înaintară pînă la Calcedonia, în fața Constantinopolului. Stăpîn pe Ierusalim, el aduse la Ctesiphon, ca un trofeu, cea mai de preț dintre relicve, Sfînta Cruce pe care bizantinii o socoteau ca principalul agent aducător de victorii. Heraclius (610—641), chemat la tron spre a redresa situația, porni în Asia o campanie, finanțată de biserică, ce căpătă înfățișarea unei cruciade împotriva dușmanilor ortodoxiei. La capătul unui șir de victorii, el nimici armata persană în apropiere de Ninive, în 627. După ce își sărbători triumful la Constantinopol readuse Sfînta Cruce la Ierusalim.

Cuceririle longobarzilor, slavilor și arabilor

Aceste conflicte au minat însă capacitatea de rezistență a celor două imperii în fața noilor primejdii care le amenințau. În Italia recucerită de Iustinian apăruse încă din anul 568 unul dintre cele mai de temut popoare așa-zis barbare, longobarzii, care, semănînd groaza pretutindeni în jurul lor, puseră stăpînire pe Italia de nord și pe Toscana și întemeiară ducate independente la Spoleto și Benevento. Slavii, a căror amenințare s-a făcut simțită încă de la sfîrșitul secolului al V-lea, trecură peste Dunăre în valuri succesive, începînd din a doua jumătate a secolului al VI-lea, și se statorniciră în masă în Balcani, distrugînd numeroase orașe în calea lor. Se pare că au prădat Atena în jurul anului 580. Ei se răspîndiră pînă în Pelopones, unde cei mai mulți s-au lăsat asimilați treptat de administrația bizantină. Croații și sîrbii se statorniciră, cu învoiala lui Heraclius, cam pe aceleași teritorii pe care le ocupă și astăzi și recunoscură autoritatea împăratului de la Constantinopol. Această prezență a slavilor a fost, după expresia profesorului Lemerle, « ca o pană înfiptă între est și vest ». Prin anii 670, bulgarii, popor de origine turco-tătară, trecură Dunărea, sub conducerea hanului lor Asparuh și întemeiară la sud de acest fluviu un regat în care, alcătuind o aristocrație puțin numeroasă, s-au lăsat slavizați de către populațiile asupra cărora își impuseseră puterea. Împotriva acestor vajnici luptători Bizanțul va fi nevoit să poarte războaie lungi și sîngeroase.

Cele mai grave pierderi teritoriale le-a suferit Imperiul bizantin de pe urma arabilor care, între 633 și 642, cuceriră bogatele provincii Siria, Palestina, Mesopotamia și Egipt, unde au fost adesea primiți ca niște eliberatori de către eretici și evrei, asupriți de autocrația bizantină. Au avut însă nevoie de douăzeci de ani pentru a birui

Imperiul sasanid. Continuîndu-şi înaintarea spre nord, au pus stăpînire pe Cirenaica, Tripolitania şi Tunisia. În mai multe rînduri făcură incursiuni de jaf în Asia Mică. Între anii 674 şi 678 flota lor apăru în fiecare an, primăvara şi vara, în faţa oraşului Constantinopol, dar ea a putut fi respinsă graţie « focului grecesc ». Imperiul era limitat la teritoriile sale de limbă greacă: Anatolia, Grecia continentală şi insulară, la care se adăugau Sicilia, sudul Italiei, regiunea Romei şi exarhatul Ravennei.

Imperiul soldaţilor şi al călugărilor

Structura statului bizantin s-a modificat atunci în chip profund. Pentru a rezista mai bine atacurilor întreprinse de duşmani, urmaşii lui Heraclius, renunţînd la vechiul principiu al separării puterilor — civilă şi militară — au instituit regimul *themelor* (corpuri de armată), circumscripţii administrate de strategi şi unde li s-au dat soldaţilor pămînturi în arendă, cu titlu ereditar, în schimbul unui serviciu, de asemenea ereditar, în armată. Sistemul mercenarilor recrutaţi în ţări străine a fost înlocuit cu acela al *stratioţilor*, legaţi de pămînt şi cu atît mai mult interesaţi în apărarea lui. În acelaşi timp, biserica ortodoxă, scăpată de sectele eretice care înfloreau pe teritoriile cucerite de arabi, îşi întinse înrîurirea asupra statului, şi monahismul căpătă o mare dezvoltare. După justa formulare a profesorului G. Ostrogorski, Bizanţul deveni « un imperiu al soldaţilor şi al călugărilor ».

Înfrîngerile pricinuite de arabi şi sosirea unor refugiaţi veniţi din provinciile cucerite provocară, în cursul celei de-a doua jumătăţi a secolului al VII-lea, sub urmaşii lui Heraclius, o profundă nemulţumire în toate straturile societăţii bizantine, iscînd răzmeriţe, încercări de uzurpare şi de asasinare a împăraţilor sau a pretendenţilor. A fost într-adevăr o epocă « de luptă, de foc şi de sînge », prea puţin prielnică înfloririi literaturii şi artelor plastice.

Forţa de înrîurire a Imperiului

Dar, chiar şi în cele mai grele clipe, Imperiul bizantin nu încetă să păstreze o mare forţă de influenţă asupra popoarelor învecinate. Prin coloniile sale de la Bosforul Cimerian (astăzi Kerci) şi Chersones, în Crimeea, unde continua activitatea vechilor colonii ale Miletului, avusese relaţii comerciale neîntrerupte cu căpeteniile goţilor, hunilor şi avarilor din Rusia meridională, cărora le exporta articolele sale de lux, cumpărînd de la ei blănuri şi piei. La începutul secolului al V-lea, trăsese profit de pe urma tulburărilor care marcaseră sfîrşitul dinastiei arsacizilor, pentru a-şi impune suzeranitatea în vestul Armeniei, restul acesteia căzînd în mîinile sasanizilor. Imperiul îşi exercita influenţa chiar şi mai departe, în regatul Lazica (Georgia apuseană). În sudul Arabiei, numită din cauza pămîntului ei roditor « Arabia fericită », se aliase în secolul al VI-lea cu gasanizii creştini. Regatele creştine din Nubia şi din Etiopia se inspirau după modelele pe care le propunea Bizanţul. Longobarzii, slavii şi arabii s-au grăbit să facă de la el o mulţime de împrumuturi, spre a se afirma ca naţiuni civilizate. În acest Imperiu, Constantinopolul se arăta a fi nu numai centrul politic, ci şi artistic.

1. ARHITECTURA

ARHITECTURA RELIGIOASĂ

Evocînd sfîrşitul persecuţiilor şi reîntoarcerea păcii pentru creştini, sub domnia lui Constantin, Eusebiu scria: « O nespusă bucurie şi o divină fericire răspîndeau toate edificiile care cu puţin mai înainte fuseseră dărîmate de nelegiuirea tiranilor şi care renăşteau oarecum ca după o lungă şi de moarte pustiire. Vedeai cum bisericile se ridică din ruinele lor pînă la o înălţime nemărginită şi cum strălucesc mai vîrtos decît bisericile care fuseseră nimicite... În afară de asta ne-a fost dat să vedem priveliştea pe care toţi o aşteptau şi o doreau: slujbe de prăznuire în fiecare oraş, tîrnosirea unor biserici de curînd zidite, adunări ale episcopilor întruniţi în acest scop, îmbulzeala credincioşilor veniţi din depărtări şi de pretutindeni. » (*Ist. eclez.*, X; II, 1 şi III, 1.) Această activitate constructivă se prelungi pînă la mijlocul secolului al VI-lea. Antichitatea greco-romană nu pare să fi cunoscut un moment asemănător nici prin durata, nici prin amploarea strădaniilor. Tradiţia arhitecturală a Imperiului roman, atît de bogată în experienţe tehnice şi atît de rodnică în edificii de dimensiuni impunătoare, bine adaptate menirii lor, punea la dispoziţia creştinilor feluritele tipuri de clădiri de care aveau nevoie. Şi rămîi izbit de bogăţia soluţiilor pe

care bizantinii, datorită acestei moşteniri, le-au adus problemelor care li se puneau.

BAZILICILE CU ŞARPANTĂ

Esenţa acestor probleme era construirea unor edificii pentru adăpostirea adunărilor de credincioşi care luau parte la liturghiile euharistice. Or, romanii folosiseră bazilicile ca locuri de întrunire, mai ales pentru confreriile religioase şi pentru audienţele imperiale. Am văzut mai înainte că şi creştinii recurseseră la ele în cea de-a doua jumătate a secolului al III-lea. Tipul bazilical a fost astfel adoptat în chip firesc de către biserică, în vremea lui Constantin. El s-a răspîndit cel mai mult în secolele al IV-lea şi al V-lea, din Spania pînă în Mesopotamia şi din Armenia pînă în Egipt. În secolul al VI-lea a intrat în competiţie şi, treptat, a fost înlocuit în Orientul mediteranean de edificiile cu cupolă, dar fără ca el să dispară cu desăvîrşire. În schimb s-a menţinut în chip aproape exclusiv în Occident, contribuind astfel la deosebirea acestuia de provinciile răsăritene.

Bazilicile erau săli dreptunghiulare, cel mai adesea împărţite în lungime în trei nave, prin două şiruri paralele de suporţi, de obicei coloane, uneori stîlpi. Unele, mai impunătoare, aveau cinci, sau chiar şapte şi nouă nave. Altele, mai modeste, se reduceau la o singură navă. Acoperişul, în două ape deasupra navei centrale şi cu o singură pantă deasupra navelor colaterale, se sprijinea pe o şarpantă, ca la majoritatea edificiilor de tradiţie greacă. Iată de ce aceste bazilici sînt numite « elenistice », pentru a le deosebi de bazilicile boltite, mai rare, din Orientul apropiat. De obicei bazilicile erau prevăzute, pe una din laturile scurte, cu o absidă semicirculară, sau poligonală, al cărei nivel de călcare era mai ridicat. Ea era situată spre apus în cele mai multe dintre bisericile ctitorite de Constantin, precum şi în bazilicile din Tripolitania şi în

multe din Africa proconsulară: fără îndoială în

aceasta se poate vedea o persistență a obiceiului după care, în templele păgîne, intrarea era așezată spre răsărit. Dar, începînd cu secolul al IV-lea, absida a fost amenajată la răsărit, uneori cu devieri spre nord sau spre sud. Orientarea aceasta s-a impus pînă la urmă. Motivul nu constă — așa cum s-a spus adeseori — în intenția de a se orienta absidele în direcția locurilor sfinte. Explicația ar putea fi valabilă fără îndoială în țările din apus și în Grecia, dar nu în Siria și nici în Palestina. La drept vorbind, această practică avea drept scop de a îngădui credincioșilor să se roage cu fața spre acel punct al cerului de unde răsărea soarele, după un vechi obicei din vremurile păgînismului. Multe texte întăresc această afirmație și *Didascalia* Apostolilor adăuga că Fiul Omului va apărea dinspre răsărit la Judecata de Apoi. Liniile arcuite ale absidei, atît în planul semicircular, cît și la bolta în semicalotă ce se ridica deasupra ei, atrăgeau privirile încă de la intrare și scoteau în evidență locul predominant pe care ea îl ocupa în economia edificiului. Cînd episcopii și-au instalat aici jilțurile *(catedra)*, ei au urmat exemplul oferit de judecători și de împărați care, în bazilicile civile păgîne, ședeau în același loc, în *tribunal.** Multe clădiri de cult ale păgînismului roman, cum ar fi bazilica neopitagoreică de la Porta Maggiore (Roma) sau *Basilica Crepereia* (sanctuarul Lupercalilor), avuseseră și ele o absidă. Bolta în semicalotă a apărut ca simbol al bolții cerești. În bazilicile decorate cu picturi aici se află subiectul principal, cu caracter teofanic.**

Altarul era așezat, după regiuni, în absidă sau în fața ei, în nava centrală. Deasupra lui se ridica un baldachin de piatră, de lemn, sau de metal, numit *ciborium*, și alcătuit din patru sau mai multe coloane purtînd un acoperiș cu cupolă,

* De la *tribuna*. În grecește echivalentul este *bema*, termen folosit pentru altar.

** *Theofanie* = apariție divină.

cu calotă sferică, boltit, în semicilindru, sau piramidal. Originea ciboriului se află în obiceiurile practicate în regatele asiatice din Orientul-Apropiat, unde slujise mai întîi la apărarea suveranului de arșița soarelui sau de intemperii. De la această funcție, el căpătă valoarea unui simbol cosmic, acoperișul său arcuit evocînd cerul. Într-un chip mai general, el apare ca un semn menit să sublinieze caracterul sacru sau onorific al personajului, sau al obiectului pe care îl adăpostește. În epoca romană a fost așezat deasupra tronului împăraților, deasupra statuilor unor zei sau eroi, deasupra unor altare, morminte, sarcofage, sau chiar a unor izvoare. Creștinii au continuat să-i dea aceleași întrebuințări.

În fața bazilicii se întindea o curte înconjurată de porticuri, numită *atrium*, unde credincioșii se adunau să asiste la diferite ceremonii cu caracter funerar și unde marii penitenți, cărora le era interzis accesul în biserică, stăteau spre a implora îndurarea celor care pătrundeau în edificiu. Înainte de a intra în biserică, credincioșii se spălau aici pe mîini și adesea pe picioare, într-un bazin, sau *phiala*, simbolizînd astfel, prin curățenia trupului, cea a sufletului, după un rit de abluțiune care fusese practicat mai înainte la păgîni și la iudei și care s-a perpetuat în Islam. Aceste *atria* nu sînt decît aplicarea la arhitectura creștină a formulei curților cu porticuri, folosită încă mai demult în arta păgînă, mai ales în fața marilor temple romane.

Unele biserici din Italia, din Grecia și din Asia Mică erau înzestrate cu un transept, adică un dreptunghi transversal, înscris ori depășind mai mult sau mai puțin cadrul pereților laterali, care se interpunea între nave și absida bisericii. Funcția exactă a acestui element de arhitectură ne scapă. Existența lui în bisericile unde se celebra un cult deasupra unui mormînt sau a unor relicve — ca Sfîntul Petru (San Pietro) sau Sfîntul Pavel din afara zidurilor (San Paolo fuori le mura) de la Roma, bazilica «martirium» numită Manastirine, de lîngă Salona, în Dalmația, Sfîntul Mina în

Egipt, Sfîntul Dumitru de la Salonic și bazilica de la poarta Kenchreos, din Corint — i-a îndemnat pe unii cercetători să creadă că la început el era menit să înlesnească mișcarea clerului și a credincioșilor în jurul locului consacrat de o prezență sfîntă. Dar el mai este întîlnit și în alte bazilici, ceea ce a dus la presupunerea că datorită lui se găsise o formulă comodă pentru alte ritualurilor care scopuri, așa cum ar fi celebrarea ritualurilor care însoțeau aducerea ofrandelor în natură de către credincioși și din care diaconii alegeau pîinea și vinul pentru jertfa euharistică oficiată pe altarul învecinat.

Tipul general pe care l-am definit mai înainte comportă unele variante, după epoci și mai ales după locurile unde a fost construit. Diversitatea provinciilor care alcătuiau Imperiul bizantin s-a reflectat în arhitectură, ca și în celelalte ramuri ale artelor, și poate mai mult încă, deoarece arhitectura era tributară resurselor locale de materiale, care impun o continuitate în procedee. Arheologii deosebesc mai multe « școli » regionale. Nu voi pomeni aici decît școlile cele mai net caracterizate. În această strădanie de clasificare geografică este important să nu se piardă din vedere că arhitecții, mai ales cei vestiți, au putut fi chemați să realizeze unele construcții, datorate mărinimiei unor împărați, în afara regiunii unde lucrau de obicei. În plus, anumite caracteristici proprii unei școli sau alteia se modifică de-a lungul timpului, sub înrîurirea feluritelor împrejurări.

Bazilicile lui Constantin

Nu putem decît regreta dispariția marilor bazilici ridicate de Constantin, dintre care unele, după cît se pare, nu au fost terminate decît de fiii săi. Dar, în linii mari, ne putem face o idee despre aspectul celor mai multe dintre ele, datorită informațiilor căpătate prin săpături sau din texte. Aproape toate erau bazilici mari cu cinci nave, precedate de un atrium cu patru porticuri, fie că e vorba de catedrala de la Roma,

construită între anii 312 și 319 și numită mai tîrziu Sfîntul Ioan din Lateran (S. Giovanni in Laterano), fie că e vorba de biserica martirială Sfîntul Petru, de bazilica Sfîntului Mormînt din Ierusalim, inaugurată din anul 335 *(plan 1)*, de cea a Nașterii din Betleem, sau de cea de pe Muntele Măslinilor. Nu cunoaștem exact planul bazilicilor construite de Constantin, sau de fiul său Constanțiu (337—361) la Constantinopol: bisericile închinate Păcii divine (Sfînta Irina) și Sfinților Apostoli, care au dispărut amîndouă pradă flăcărilor, în timpul răscoalei Nikà, din ianuarie 532, ca și Marea Biserică, în curînd închinată Înțelepciunii divine (Sfînta Sofia), tîrnosită la 15 februarie 360, dar care avea să fie parțial distrusă în cursul unei răzmerițe iscate de surghiunirea sfîntului Ioan Gură-de-Aur, în 404, înainte de a pieri și ea în incendiul provocat de răscoala Nikà. Se presupune că această primă biserică Sfînta Sofia fusese și ea o bazilică cu cinci nave. Spre deosebire de bisericile de la Roma și de aceea a Nașterii de la Betleem, bazilica Sfîntului Mormînt avea, după descrierea lui Eusebiu, tribune deasupra navelor laterale. Poate la fel fusese construită și Sfînta Sofia. Vom vedea, într-adevăr, că tribunele constituie o trăsătură caracteristică a bisericilor monumentale de la Constantinopol și din Grecia. În capitala Imperiului ele permiteau împăratului și dregătorilor din jurul său să asiste la slujbe dominînd în același timp mulțimea de credincioși și să primească acolo împărtășania din mîinile patriarhilor sau ale altor preoți. Poate acesta era rolul care li se atribuia încă de la început la Sfînta Sofia și astfel am putea vedea în acest element arhitectonic un efect al artei aulice din capitală. Vom mai nota că, deși biserica Sfîntului Mormînt a fost construită de un arhitect numit Zenobius care, judecînd după numele său, putea fi sirian, Constantin a trimis un preot din Constantinopol, Eustațiu, spre a-l îndruma și supraveghea. În sfîrșit vom releva că tribune existau și în bazilicile păgîne din orașele Asiei Mici, a cărei influență s-a exercitat asupra tinerei

capitale, în « Museion »-ul din Efes, precum și în bazilica aflată în Agora din Smirna.

În afara marilor biserici întemeiate la Constantinopol și a unor edificii care s-au inspirat din ele, mai mult sau mai puțin direct, marea majoritate a bazilicilor aveau trei nave.

Constantinopol Aproape toate bazilicile de la Constantinopol, cunoscute din texte, au dispărut. În general, ele par să fi avut un nartex și un atrium și să fi fost înzestrate cu tribune deasupra colateralilor. Ne putem face o idee despre ele după bazilica Sfîntul Ioan din Studion, care a fost ridicată de patriciul Studion, în 463, ca biserică parohială, pe un teren care îi aparținea, în cinstea patronului său, sfîntul Ioan Botezătorul *(plan 2; il. 5)*. Biserica era precedată de un atrium cuprins între trei porticuri, la vest, la nord și la sud, pe cînd în bisericile de la Roma și din Palestina atriumul era înconjurat de o galerie pe cele patru laturi ale sale. La Constantinopol porticul de est al atriumului s-a transformat într-un nartex, prin închiderea cu ajutorul unor pereți și uși a spațiilor dintre coloane care dădeau spre curtea centrală. Nartextul, sau pronaosul, este unul dintre elementele cele mai tipice ale arhitecturii de la Constantinopol și din Grecia. Numele îi vine de la faptul că forma lui alungită seamănă cu tulpina plantei *ferula nartheca*. Aici catehumenii (cei ce erau instruiți prin viu grai în vederea primirii botezului) și anumite categorii de penitenți asistau la prima parte din slujbă la care erau admiși; apoi erau lăsați să plece, după un ritual ce pare să se fi păstrat, cel puțin în anumite regiuni, pînă la Iustin al II-lea (565—578), înainte de începerea slujbei pentru creștinii care primiseră botezul și care numai ei singuri puteau lua parte la euharistie. În acel moment, la biserica Sfîntul Ioan din Studion (și la edificiile asemănătoare) se închideau ușile dintre nartex și nave, pentru a ascunde privirii neinițiaților celebrarea sfintelor taine. Nava centrală era despărțită de colaterale prin două

șiruri de cîte șapte coloane de marmură verde învîrstată cu negru, pe care se sprijinea o arhitravă în platbandă, după modelul antic, în locul arcadelor folosite în general în alte părți; acest lucru dovedește un gust conservator, întîlnit și în alte domenii ale activității artistice din capitală. Peste navele laterale și peste nartex se ridicau tribune destinate femeilor și care, din această pricină, erau numite ginecee. Partea terminală de la est se încheia cu o absidă semicirculară în interior, iar în exterior avînd trei laturi, după un tip care a apărut la Constantinopol în secolul al V-lea și s-a răspîndit de aici în restul imperiului, mai ales începînd cu domnia lui Iustinian. Apareiajul zidurilor este făcut din asize de piatră cioplită în unghiuri drepte alternînd cu straturi de cărămizi: acest tip de apareiaj pare să fi luat naștere și să se fi dezvoltat în Asia Mică, sau cel puțin în bazinul Mării Egee, în secolul al III-lea e.n. Îl regăsim, de pildă, în acea parte a zidurilor cetății Niceea construită de Claudiu II Gotul (258—269) în edificiile lui Dioclețian din Nicomedia și în construcțiile lui Galeriu din Salonic. Într-un oraș nou, care nu avea tradiții arhitecturale proprii, arhitecții și zidarii preluau procedeele de construcție din regiunile învecinate.

Grecia « Școala » greacă ne este cunoscută printr-un număr impresionant de monumente, datînd în majoritatea lor din secolul al V-lea *(plan 3)*. Atriumul era înconjurat de porticuri la vest, la nord și la sud, dar nu și la est, unde era închis cu peretele plin al nartexului, de care era adeseori lipită fiala destinată abluțiunilor. Nartexul comunica cu atriumul numai prin uși ce dădeau spre galeriile laterale. La est se deschidea spre cele trei nave. Golul prin care se intra în nava centrală era adesea împărțit în trei, prin coloane, formînd acel *tribelon*, numit astfel pentru că cele trei intercolonamente erau acoperite cu draperii *(vela, bela)*, ferind astfel de privirile catehumenilor partea din liturghie la care aceștia nu puteau

asista. În numeroase bazilici, peste colaterale și peste nartex se ridicau tribunele. Pereții erau construiți din asize de bolovani, destul de grosolan cioplițí, alternînd cu straturi de cărămidă, mai puțin numeroase decît la Constantinopol și mai distanțate între ele: în Grecia piatra se găsește mai din abundență decît în regiunea Constantinopolului.

S-au păstrat, în Grecia, două biserici, care oferă un bun exemplu în privința aspectului acestui gen de edificii. Este vorba de biserica Fecioarei-Acheiropoietos *(il. 6)* și de Sfîntul Dumitru de la Salonic, aparținînd amîndouă secolului al V-lea. Prima, închinată Maicii Domnului, a primit mai tîrziu numele de *Acheiropoietos*, deoarece acolo se păstra o icoană a Mariei, despre care se pretindea a fi de proveniență miraculoasă, adică *nefăcută de mîna omului*. Acoperișul originar al navei centrale a fost coborît în cursul veacurilor și, din această cauză, ea a pierdut etajul de ferestre care luminau nava mediană, așezate pe laturile lungi, deasupra acoperișului cu un singur versant al colateralelor.

Cu cele cinci nave ale sale, bazilica construită în a doua jumătate a secolului al V-lea întru cinstirea sfîntului Dumitru pare încă și mai impunătoare. Parțial distrusă de foc sub domnia lui Heraclius în jurul anului 630, și reconstruită îndată după aceea, ea a mai avut de suferit de pe urma cumplitului incendiu, care, în 1917, a prefăcut în cenușă centrul orașului. Din fericire, pereții exteriori au fost feriți pe mari porțiuni, dar interiorul a fost groaznic vătămat. Reconstruită începînd din 1926, biserica a fost redată cultului în 1948.

Siria Intensa activitate arhitecturală care s-a desfășurat în epoca romană în provincia Siria, cea mai înfloritoare din întreg imperiul, a fost continuată și în vremea bizantinilor. Atunci țara și-a sporit exporturile de ulei și extinderea culturilor de plante oleaginoase a favorizat apariția unor noi

așezări, care aveau nevoie de biserici. Nu a existat aici vreo ruptură între arhitectura păgînă și arhitectura creștină. De la una la cealaltă s-au transmis, fără soluție de continuitate, simțul monumentalului și tehnica zidăriei cu piatră de talie, cu grijă îmbinată. Bazilicile din Siria de nord sînt foarte numeroase și mai bine păstrate decît cele din Grecia. Ele datează în mare parte din secolul al V-lea, dar unele dintre ele, după mărturia inscripțiilor votive, au fost zidite în secolul al IV-lea *(plan 4)*. Bazilicile nu erau precedate de un atrium la vest, ci de o curte la sud, potrivit unui plan adoptat după acela al caselor din Siria antică, aceste curți substituindu-se astfel corpului septentrional al locuinței. La est, ele se terminau printr-un sanctuar tripartit, în care absida centrală și cele două încăperi pătrate care o flancau erau înscrise în planul dreptunghiular printr-un perete-fundal rectiliniu. Ele moșteniseră această trăsătură de la templele păgîne, cum ar fi *Tyhaia* (templele Fortunei) din Es Sanamein și din Mismiyeh, unde această soluție a fost inspirată de gustul față de un plan armonios, împletit cu dorința de a nu lăsa să se vadă din afară nișa unde se afla statuia destinată cultului. Începînd din secolul al V-lea, ca regulă generală, încăperea laterală de la nord se deschidea spre nava laterală printr-o ușă cu ancadrament drept, comunicînd astfel și cu absida; încăperea dinspre sud se deschidea spre colaterala adiacentă printr-o arcadă. Aceasta trebuia să sublinieze caracterul sacru al încăperii care era o capelă unde se păstrau unul sau mai multe relicvarii de piatră, avînd forma sarcofagelor și în care se turna ulei, pe care credincioșii îl luau în fiole, după ce acesta se prelinsese peste sfintele moaște. Încăperea dinspre nord slujea la păstrarea obiectelor liturgice. În majoritatea cazurilor aceste biserici nu erau prevăzute cu tribune și știm din texte că femeile stăteau în nave în spatele bărbaților, în așa fel încît aceștia să nu le poată privi. Din nefericire nu cunoaștem marile biserici din Antiohia care au putut servi ca model pentru

acest tip de bazilică. În cursul secolului al V-lea, arhitecţii din Siria se dovediră mai îndrăzneţi: nava mediană deveni mai lată, mai înaltă şi mai bine luminată, spaţiile dintre coloane se măriră, absida se adînci.

Siria ar fi lîncezit poate în repetarea monotonă a acestor formule tradiţionale, dacă noi elemente arhitecturale n-ar fi fost introduse ca urmare a iniţiativei luate de împăratul Zenon (474—491) de a construi o biserică de o mărime neobişnuită, la Telanissos (Kalat Seman), în jurul stîlpului pe care sfîntul Simeon îşi dusese viaţa de ascet timp de patruzeci şi doi de ani, între 417 şi 459 *(il. 9)*. Lucrările de construcţie au durat aproximativ din 476 pînă în 490, dîndu-se astfel de lucru la mii de muncitori veniţi din diferite părţi ale Orientului bizantin. În jurul unui octogon central, despre care vom mai vorbi, patru bazilici cu cîte trei nave fiecare formau braţele unei cruci. Cea dinspre est reprezintă cel mai vechi exemplu datat de altar compus din trei abside semicirculare, degajate la exterior. Absida centrală era decorată în exterior cu două şiruri suprapuse de coloane. Braţul bazilical dinspre vest fusese construit pe panta muntelui, care era atît de înclinată, încît accesul dinafară era practic imposibil; el dădea spre vale printr-o loggia ce se sprijinea pe ziduri de susţinere şi din înaltul căreia credincioşii puteau fi chemaţi, fie cu glas tare, cum fac muezinii musulmani, fie bătîndu-se în grinzi lungi de lemn, numite *simandre* (toaca), după obiceiul care s-a păstrat pînă în zilele noastre în mînăstirile de la Muntele Athos.*

Din acest monument s-a zămislit o renaştere în domeniul arhitecturii siriene, căreia îi aparţin vestitele bazilici din Turmanin şi din Kalb Loze, construite în jurul anului 500. Bazilica mînăstirii din Turmanin, dărîmată la sfîrşitul secolului al XIX-lea, ne este cunoscută prin frumoasele desene executate în cursul misiunii conduse de marchizul

* De fapt, la toate mînăstirile ortodoxe.

Melchior de Vogüé (în 1860—1861). La vest ele aveau un portal, deasupra căruia se ridica o loggia şi care era încadrat de două turnuri. La est, absida poligonală, împodobită în exterior cu două etaje de coloane angajate, se arcuia între două încăperi dreptunghiulare. Biserica din Kalb Loze avea o absidă semicirculară decroşată, împodobită de asemenea cu două nivele de coloane. Faţada vest era alcătuită dintr-un portic cu trei etaje, încadrat de două turnuri. În interior, pentru descărcarea arcurilor cu o sarcină mult mai mare, coloanele au fost înlocuite cu pilaştri puternici.

În regiunea vulcanică Haurān, unde lipsea lemnul, arhitecţii au continuat să folosească bazaltul local şi să recurgă la tehnica — mult utilizată în epoca romană — acoperirii cu dale plate, sprijinite pe arcuri transversale. Aflăm aici bazilici cu o singură navă, cum este biserica numită a lui Iulianos, din Umm-ej-Jimāl, şi altele cu trei nave şi o absidă decroşată, de exemplu la Tafha. Dar, în secolul al V-lea şi mai mult încă în secolul al VI-lea, tipul din Siria de nord cu altar tripartit şi şarpanta în două ape a fost adoptat şi aici, în ciuda cheltuielilor suplimentare determinate de nevoia de a se importa lemn şi olane: într-atît de vie era dorinţa locuitorilor de pe aceste meleaguri de a avea biserici cu înfăţişare mai puţin severă, mai puţin «provincială» şi care să fie asemănătoare cu acelea din restul ţării.

Palestina

În Palestina, bazilicile ridicate după domnia lui Constantin au îmbinat în chip divers elementele preluate de la marile sanctuare aflate în Locurile sfinte, cu trăsăturile împrumutate din Siria învecinată. În general, acestea erau edificii cu trei nave, fără nartex şi fără tribune, avînd la intrare un atrium cu patru porticuri, sau o curte, şi care se terminau cu un altar tripartit de tip mai mult sau mai puţin pur. Printre construcţiile mai însemnate vom cita bazilicile din secolele al V-lea şi al VI-lea, de la Gerasa (astăzi Djerash), în regiunea Decapolis, la est de rîul Iordan: oraşul

fusese foarte înfloritor încă din secolele al II-lea și al III-lea din era noastră și avea foarte frumoase monumente romane, în tradiția cărora se înscriau și bisericile. Apariția unui nartex în bazilica Nașterii de la Betleem, reconstruită de Iustinian, este semnul unei influențe constantinopolitane.

Asia Mică Asia Mică este un ansamblu de teritorii prea vast și prea complex pentru a putea alcătui o singură provincie artistică. Bazilicile scoase la lumină prin săpături întreprinse în orașele din regiunile de coastă de la sud și de la vest înfățișează o mare varietate în combinarea elementelor întîlnite în alte părți: aceste cetăți de negutători, întreținînd legături atît cu Constantinopolul și Grecia, cît și cu Siria și Palestina, par să fi fost pe atunci, așa cum vor fi adesea în cursul istoriei lor, extrem de receptive față de influențele dinafară. Bazilicile de aici aveau adesea la intrare un atrium, cînd cu patru porticuri după modelul palestiniano-roman, cînd cu trei porticuri după modelul elenic. Dar la fel de bine putea exista un atrium cu patru porticuri în fața unei bazilici cu nartex (Pergam, bazilica B de la Perghe), ca și în fața unei biserici fără nartex (Milet). De asemenea atriumul cu trei porticuri era folosit și la bizilicile cu nartex (pe acropola romană din Xanthos) și la bazilicile fără nartex (bazilica A, Perghe). Mai multe bazilici din Meriamlîk și din Korykos, în Cilicia, erau înzestrate cu un nartex asemănător cu acela al bazilicii Sfîntul Ioan din Studion, adică despărțit de galeriile laterale prin pereți străpunși adesea de uși și comunicînd cu curtea printr-un portic ale cărui intercolonamente puteau fi închise cu uși. De asemenea altarele erau de o mare varietate: absidă semicirculară decroșată sau înscrisă între încăperi dreptunghiulare (pastofori), care o depășeau mai mult sau mai puțin. În Licia centrală, o serie de biserici ale unor mînăstiri au un altar triconc, inspirat poate din edificiile egiptene.

Egipt Egiptul și-a afirmat particularitățile în arhitectură, ca și în alte domenii ale artei. Monumentele sale reflectă dualitatea culturilor care au conviețuit pe pămîntul lui, influențîndu-se reciproc: pe de o parte, cultura de origine elenistică, ce stăruia în Alexandria, și pe de alta, cultura coptă a păturilor populare din Egipt, care îmbinau tradițiile naționale cu elemente grecești, cuvîntul *copt* fiind o deformare a cuvîntului grec *aigyptoi*, «egipteni». Deplîngem dispariția bisericilor de la Alexandria, care se înrudeau probabil cu cele din restul Orientului mediteranean. Dar ne mai putem da seama despre edificiile de acest gen după ruinele marii bazilici pe care arhiepiscopul Alexandriei, Teofil (384—412), a pus să fie ridicată în sanctuarul sfîntului Mina: era o bazilică cu trei nave și absidă semicirculară decroșată, cu un transept și cu tribune peste colaterale și peste transept. Bisericile construite în secolul al V-lea la Mînăstirea Albă *(plan 5)* și la Mînăstirea Roșie, în imediata vecinătate a localității Sohag, sau în curtea templului din Denderah, în Egiptul de Sus, ilustrează curentul copt: în interiorul unei construcții dreptunghiulare, ai cărei pereți înclinați, avînd deasupra lor o mulură bine degajată, amintesc de Egiptul faraonic, două colonade despart nava în trei, după tipul bazilical, dar se unesc la vest. Absida triconcă derivă din tipul de *cellae trichorae* funerare, poate prin intermediul aceleia din bazilica Sfîntului Mormînt, de la Ierusalim, cu care este în orice caz înrudită prin decorul coloanelor din interior. Aceste biserici se înfățișează ca niște fortărețe religioase izolate în deșert. În sfîrșit, bazilica de la Hermopolis (de prin anul 430), cu tribunele sale, cu transeptul, ale cărui brațe rotunjite formează două din exedrele amplului triconc dinspre est, și cu colonada sa care se îmbină la vest, marchează tranziția dintre grupul alexandrin și grupul copt.

Ravenna Ravenna, lipsită la început de tradiţii locale, s-a arătat receptivă la felurite influenţe. Cînd, în 402, Honorius şi-a mutat aici reşedinţa, care pînă atunci fusese la Milano, episcopul Ursus a pus să se ridice o catedrală cu cinci nave, dar fără tribune, ca şi acelea de la Roma (Sfîntul Ioan din Lateran) şi de la Milano (Sfînta Tecla). În 424, după moartea acestui împărat, sora lui, Galla Placidia, care fusese în vrajbă cu el, s-a întors din surghiunul petrecut la Constantinopol lîngă nepotul ei, Teodosie al II-lea, şi a preluat titlul de regentă a fiului său nevîrstnic, Valentinian al III-lea. Ea a ridicat în cinstea evanghelistului Ioan — care o salvase dintr-o furtună pe drumul de întoarcere — o bazilică cu trei nave, dotată nu numai cu atrium, ci şi cu nartex, după modelul celor văzute în capitala imperiului. Ea a rămas credincioasă obiceiului din Italia şi nu a amenajat tribune, care ar fi pus poate probleme dificile de stabilitate arhitecţilor şi zidarilor din partea locului. Decorul arcadelor la exteriorul pereţilor pe laturile lungi, necunoscut în Orient, se leagă de o tradiţie ilustrată prin bazilica lui Constantin de la Trier, şi prin bazilica Fecioarelor (San Simpliciano) de la Milano, ridicată în ultimul pătrar al veacului al IV-lea, de către sfîntul Ambrozie, care se născuse la Trier. Dar altarul cu absida încadrată de o parte şi de alta de pastofori, ai căror pereţi exteriori de est nu o depăşesc, se conformează unor prototipuri cunoscute în Siria. Această formulă de altar a reapărut un secol mai tîrziu, la Sant'Apollinare in Classe, bazilică începută graţie dărniciei lui Iustinian, sub episcopatul lui Ursicinus (533—536) şi tîrnosită de Maximian. Regăsim aici şi atriumul şi nartexul. Acesta din urmă era chiar flancat de turnuri comparabile cu acelea care se văd de o parte şi de alta pe faţada vest a unor bazilici din Grecia sau din Siria. Dar în răstimpul care desparte aceste două biserici, planul mai des folosit la Ravenna a fost acela, utilizat deopotrivă la Roma, al bazilicii cu trei nave, fără nartex, fără

atrium şi fără tribune. El a fost aplicat sub Teodoric la catedrala ariană (Santo Spirio) şi la biserica palatină (S. Apollinare Nuovo). Aceste edificii se deosebesc de cele de la Roma prin absida lor poligonală cu cinci muchii, de un tip folosit mai înainte în catedrala lui Ursus şi care pare să fi fost apreciat pe litoralul Adriaticei.

Roma Chiar şi Roma, începînd de la sfîrşitul secolului al V-lea, pare să fi imitat, nu o dată, modelele practicate în Orientul bizantin. Biserica San Giovanni di Porta Latina a fost construită, pe vremea lui Teodoric, poate sub papa Ghelasie I (494—496), luîndu-se ca unitate de lungime piciorul bizantin de 31,5 cm. şi nu piciorul roman de 29,6 cm. Altarul cuprinde o absidă cu trei laturi, flancată de două abside semicirculare, care se arcuiesc în cuprinsul celor două încăperi laterale ale sanctuarului, alcătuind o dispoziţie a spaţiului binecunoscută în Balcani. Noile bazilici, San Lorenzo fuori le mura şi Santa Agnese fuori le mura, ridicate una sub papa Pelaghie II (579—590) şi cealaltă sub papa Honorius I (625—638), după ce oraşul fusese recucerit de trupele lui Iustinian în 533, aveau un nartex şi tribune după modelul marilor biserici de la Constantinopol şi din Grecia.

BAZILICILE BOLTITE

Un contrast destul de izbitor desparte bazilicile cu acoperişul pe şarpantă de bazilicile boltite, ridicate în diferite ţinuturi îndepărtate şi cu o fizionomie mai aparte din Mesopotamia septentrională şi din centrul Asiei Mici, precum şi în Armenia, în Georgia şi în Cipru.

Mesopotamia septentrională În nordul Mesopotamiei, majoritatea bazilicilor boltite se întîlnesc în regiunea muntoasă Tur Abdîn, între Mardin şi Tigru. Ele nu sînt prea sigur datate. Cele mai vechi nu sînt anterioare secolului al VI-lea; altele se pare că

au fost ridicate abia în secolul al VIII-lea. Unele au o singură navă, acoperită cu o boltă longitudinală în leagăn, făcută din cărămizi, care se sprijină lateral pe o serie de mici arcuri lipite la interior de pereţii lungi de piatră *(plan 6)*. Absida semicirculară se înscrie într-un dreptunghi. Nava este precedată la sud de un nartex, prin care se leagă de o mare curte pătrată, asemănătoare cu aceea pe care o găsim la bazilicile din Siria. Mai tîrziu, în secolul al IX-lea sau al X-lea, pe latura de est a curţii s-a amenajat adesea o absidă, care slujea la celebrarea ceremoniilor liturgice în aer liber. Tot la est, din nartex se intra într-o mică încăpere lunguiaţă, situată îndărătul absidei, după o dispoziţie moştenită de la templele păgîne din Mesopotamia (Babilon, Khorsabad) şi din Siria (Barqush, Dura). În bisericile mînăstirilor, nava, boltită tot în leagăn, oferă particularitatea de a se desfăşura transversal în faţa unui sanctuar cu trei compartimente *(plan 7)*. Acest plan ciudat se trăgea tot din templele păgîne din Mesopotamia şi din Siria, prevăzute cu săli extinse în sensul lăţimii: la Babilon, Khorsabad şi Dura aflăm principalele exemple de acest fel. În sfîrşit, bolta era legată de vechi tradiţii ale arhitecturii locale, reînsufleţite de imperiile part şi sasanid, cărora le-a aparţinut Tur Abdîn. Orientul mesopotamian, sărac în lemn, dar bogat în argilă de bună calitate, a cunoscut foarte de timpuriu, încă din mileniul al II-lea î.e.n., bolta de cărămizi în formă de leagăn. Parţii readuseră bolta la mare cinste, în secolele I şi II e.n., în palatele lor din Hatra, Assur şi Kuh-i-Khwaja. La rîndul lor, sasanizii au construit îndrăzneţe bolţi în leagăn în palatele lor din Firuzabad (al lui Ardaşir I, 224—241), Bîşapur (« Frumosul Şapur », ridicat de Şapur I, la scurtă vreme după victoria lui asupra împăratului roman Valerian, în 260), Ctesiphon şi Sarvistan (zidit de Bahram al V-lea, 420—438). Majoritatea acestor bolţi, de origine partă şi sasanidă, erau meşteşugit construite din cărămizi puse pe lat, uşor în consolă cu fiecare nou strat, fără cintru

de lemn, după o tehnică străveche în aceste regiuni, unde se mai practică şi astăzi, şi deosebită de tehnica romanilor, care foloseau cintre pentru bolţile lor de cărămidă, de piatră, sau de blocaj. Acest procedeu oriental al bolţii fără cintru a fost aplicat şi la bazilicile mesopotamiene.

Asia Mică Alte bazilici boltite au fost ridicate între secolele al VII-lea şi al IX-lea, în interiorul Asiei Mici, îndeosebi în Lycaonia, în ţinutul muntos Kara Dagh (Muntele Negru), la sud de Konia (străvechiul Iconium), în regiunea numită în limba turcă Bin bir kilisse (Cele o mie şi una de biserici). Acestea erau mai cu seamă biserici ale unor mînăstiri. Ele aveau trei nave cu lungi bolţi în leagăn, paralele cu axul edificiului şi despărţite nu de coloane, ci de stîlpi masivi, care suportau împingerile bolţilor *(plan 8)*. Uneori nava mediană se ridica deasupra colateralelor şi primea lumina, ca în bazilicile cu şarpantă, prin ferestre practicate în partea de sus a pereţilor lungi; alteori era de aceeaşi înălţime ca şi colateralele şi se înscria odată cu ele sub un acoperiş cu două versante. Cele două turnuri ridicate de o parte şi de alta a portalului central al nartexului, care se deschidea cel mai adesea spre exterior printr-o dublă arcadă, confereau faţadei o înfăţişare destul de impozantă, asemănătoare cu a Sfîntului Dumitru de la Salonic, sau cu monumentele de la Turmanin şi de la Kalb Loze. Bisericile din Bin bir kilisse erau pe de-a întregul construite, inclusiv bolţile, din piatră făţuită, după modelul multor edificii romane din Asia Mică, de la care păstraseră ceva din sobra lor măreţie.

Se pare că în Asia Mică s-a bucurat de succes şi bolta semisferică. La Hierapolis, în Frigia, cînd *caldarium*-ul termelor (din secolul al III-lea) a fost transformat, la începutul secolului al V-lea, în biserică, bolta în leagăn a fost înlocuită de bolţi în calotă. Catedrala din Hierapolis, construită după anul 535, a fost de asemenea acoperită cu bolţi în calotă.

Balcanii Bazilica cu boltă în leagăn a cucerit Balcanii în secolul al VI-lea. Ea a fost poate introdusă de garnizoanele de soldați veniți din Asia Mică. Exemplare de acest fel, cu o singură navă, se găsesc în Macedonia la Sveti Ilija (Sfîntul Ilie) și la Rujkovac, în regiunea Țarițingrad, precum și în România la Troesmis (jud. Tulcea). Bazilici boltite mai impunătoare, cu trei nave, au fost ridicate în Macedonia, la Țarițingrad (bazilica de sud-vest), la Radolița și la Bielovo.

Armenia și Georgia Bazilica boltită, cu o singură navă sau cu trei, cu paramente frumoase de piatră fățuită și cu blocaj interior a apărut în Armenia și în Georgia în secolul al V-lea și a furnizat principalele modele de biserică timp de peste o sută de ani. La Ereruk, Aștarak, Tekor, Eghivard, Dvin în Armenia, la Bolnisi și Urbinisi în Georgia s-au păstrat frumoase specimene, ajunse pînă la noi mai mult sau mai puțin în ruină. Folosirea acestui tip coincide cu o perioadă de puternică influență bizantină și siriană: în unele din aceste biserici s-au găsit dealtfel inscripții în limba greacă sau în siriacă.

EDIFICIILE CU PLAN CENTRAL: ROTONDE, EDIFICII OCTOGONALE ȘI POLILOBE

Dacă creștinii își găsiseră în tradiția arhitecturală romană tipul bazilical pentru bisericile unde se celebrau slujbele euharistice, ei aveau în schimb nevoie și de edificii pentru ceremoniile comemorative, care se desfășurau în locurile marcate de un eveniment important din istoria sfîntă, sau acolo unde se aflau mormintele și relicvele unor martiri. Monumentele funerare, rotunde sau octogonale, din antichitatea păgînă, cum sînt mausoleele ridicate pentru Caecillia Metella și Hadrian, la Roma, sau acela al lui Diocletian, în palatul său de la Split, au furnizat modelele acestor așa-numite *martyria*. Cupola, cerută de aceste planuri centrale, era menită să domine viitorul arhitecturii bizantine.

Rotonde La Sfîntul Mormînt, la o dată pe care unii o situează sub domnia lui Constantin, pe cînd alții o așază în a doua jumătate a secolului al IV-lea, s-a construit în jurul grotei unde fusese depus trupul lui Hristos, la vest de bazilica ridicată de Constantin, o rotondă cu o colonadă interioară, căreia i s-a spus *Anastasis*, adică Învierea *(plan 1)*. La Constantinopol, în vechea necropolă din cartierul Psamathia, în sud-vestul orașului, s-au găsit resturile unui *martyrium* circular, care se crede a fi al sfinților Carpos și Papylos, și care, după tradiție, ar fi fost ridicat de Constantin sau de mama împăratului, Elena, după modelul rotondei Sfîntului Mormînt, dar s-ar putea ca el să fi fost construit abia în secolul al V-lea. Deasupra lui, la etaj, se afla o biserică prevăzută cu o absidă, căci, foarte curînd, în aceste *martyria* s-au celebrat nu numai slujbe comemorative, ci și liturghia euharistică, pentru care se statornicise obiceiul de a se folosi o absidă în bazilici. Se pare că la Constantinopol au existat mai multe *martyria* circulare.

Dar nu toate rotondele erau adevărate biserici martiriale. Unele erau închinate unor sfinți, sau chiar edificii afectate altor destinații. Teodosie al II-lea ridică, la începutul secolului al V-lea, la nord-est de Sfînta Sofia, o rotondă fără absidă, care a fost folosită ca tezaur al Marii Biserici *. La Salonic, mausoleul circular pe care Galeriu l-a ridicat, la sfîrșitul secolului al III-lea, în apropiere de palatul său și de arcul său de triumf, a fost prefăcut, o sută de ani mai tîrziu, fără îndoială sub Teodosie I (379—395), într-o biserică închinată Puterii Divine *(Dynamis)* în virtutea înclinării spre abstracțiuni pe care o avea epoca. Ulterior i s-a dat hramul Sfinților Îngeri, apoi

* Marea Biserică era catedrala Sf. Sofia și, prin extensie, Patriarhia de la Constantinopol.

acela al Sfîntului Gheorghe, sub care este cunoscută și astăzi. I s-a adăugat o absidă la est și o colaterală circulară. Din aceste rotonde ale Orientului bizantin și îndeosebi din aceea de la Sfîntul Mormînt s-au inspirat biserica San Stefano Rotondo, ridicată la Roma sub papa Simplicius (468—483) și în Franța, în secolul al XI-lea, bisericile Saint-Bénigne din Dijon, Neuvy-Saint-Sépulcre și Sainte-Croix din Quimperlé.

Edificii octogonale Octogonul a prilejuit dezvoltări arhitecturale mai rodnice. El este întîlnit mai ales în Palestina, în Siria și în Anatolia. La Betleem, Constantin a ridicat la răsărit de bazilica cu cinci nave și legat de ea, deasupra grotei Nașterii, un octogon al cărui rol comemorativ era comparabil cu acela al rotondei de la Sfîntul Mormînt. În 327, după victoria sa din Răsărit asupra lui Licinius, el a construit la Antiohia, în vecinătatea palatului imperial, o biserică octogonală cu tribune, înconjurată de încăperi și de exedre, care cinstea *Homonoia*, Concordia, restabilită în Imperiu grație victoriei pe care o repurtase asupra rivalului său.

La Hierapolis în Frigia, într-un cimitir din afara zidurilor, pe o colină așezată la vedere în partea de nord a cetății, s-a ridicat la începutul secolului al V-lea un edificiu de tip octogonal pe locul presupus a fi al mormintelor apostolului Filip, întemeietor al creștinismului local, și ale fiicelor sale. Poziția lui a putut fi comparată cu aceea a mausoleului care domina cetatea Halicarnas. Și efectul produs nu se deosebea probabil prea mult de acela al mausoleului închinat lui Atatürk, care își impune azi mîndra prezență modernului oraș Ankara. Complexitatea clădirii din Hierapolis și înfățișarea sa grandioasă atestă că arhitecții timpului ajunseseră la un foarte înalt nivel de iscusință tehnică și că posedau simțul monumentalului *(plan 9)*. Octogonul se înscria într-o construcție pătrată, ale cărei aripi adăposteau sălile destinate să slujească drept locuințe

preoților și călugărilor care se ocupau de sanctuar. Cupola centrală se sprijinea pe opt pilaștri uniți prin arcade triple. Capelele dreptunghiulare boltite, care se aflau între aceste arcade și pereții exteriori ai octogonului, erau despărțite de mici încăperi în formă de poligon neregulat, iar pe trei laturi ale acestora se arcuiau abside ce amintesc de triconcurile acelor *cellae trichorae* funerare. Dl. P. Verzone a presupus că aceste încăperi ar fi adăpostit trupurile fiicelor lui Filip. În intervalele dintre octogon și careu se deschideau patru curți triunghiulare, care alcătuiau sursele de lumină ale clădirii centrale. În sanctuar se ajungea printr-o scară largă, de cel mai impunător efect.

Curînd însă pe latura răsăriteană a octogoanelor s-a adăugat o absidă, așa cum se procedase și la rotonde, spre a înlesni celebrarea liturghiei euharistice: biserica zidită pe mormîntul Fecioarei, la Ierusalim, în secolul al V-lea, este unul dintre primele exemple de acest fel. Această formulă s-a răspîndit în decursul secolului al V-lea și mai cu seamă în al VI-lea.

Biserica Sfîntul Gheorghe din Esra, în Siria de nord, construită în 515, este un octogon înscris într-un careu cu ajutorul a patru nișe de colț, și la care se adaugă la est un sanctuar tripartit, cu o absidă decroșată cu trei laturi *(plan 10)*. În interior, un octogon concentric este format de opt stîlpi racordați prin arcuri ce susțin o cupolă de piatră vulcanică, avînd un profil țuguiat ca o « căpățînă de zahăr ». La Filippi, în Macedonia răsăriteană, s-a găsit un edificiu avînd un plan asemănător, cu deosebirea că latura scurtă dinspre altar se reduce la o simplă absidă semicirculară și că octogonul interior este alcătuit din douăzeci de coloane.

Mai bogata modulație a spațiului interior al edificiilor octogonale se datorează folosirii colonadelor curbe, desenînd între pilaștri exedre ajurate. Soluția a fost fără îndoială preluată de la bisericile polilobate, care îl dețineau și ele de la arhitectura antică, așa cum vom vedea mai departe. Ea a fost aplicată în biserica zidită în 512—513 la

Bosra (vechea capitală a provinciei romane Arabia) întru cinstirea sfinţilor Serghios, Bacchos şi Leontios, martiri de origine siriană, cei mai populari în patria lor împreună cu sfîntul Gheorghe *(plan 11)*. Acest edificiu este de fapt o rotondă care, ca şi Sfîntul Gheorghe din Esra şi octogonul din Filippi, şi fără îndoială sub influenţa construcţiilor de acest tip, se înscrie într-un careu cu ajutorul a patru nişe de colţ. În interior, între patru stîlpi în formă de L, se intercalau porticuri semicirculare de cîte patru coloane, acoperite cu bolţi în semicalotă, care sprijineau cupola centrală, de lemn sau de tuf vulcanic, astăzi dispărută.

Sfinţii Serghios şi Bacchos de la Constantinopol

Formula, care permitea edificiilor să capete o înfăţişare mai fastuoasă, era de natură să corespundă întru totul năzuinţelor lui Iustinian. El a dispus să fie aplicată în biserica Sfinţiilor Serghios şi Bacchos, pe care o ridică încă din primul an al domniei sale, în 527, în acelaşi timp cu o bazilică aproape lipită de ea, care era închinată sfinţilor Petru şi Pavel. În aceste sanctuare, unite printr-un atrium comun, se poate vedea oglindirea intenţiilor ecumenice ale lui Iustinian, doritor să reîntregească *Imperium Romanum* în vechile sale granițe: pe de o parte, un edificiu cu plan central, de un tip îndrăgit în Siria şi Palestina, destinat unor sfinţi răsăriteni; pe de altă parte, planul bazilical, care aparţinea tradiţiei din aceste provincii, destinat celor mai populari sfinţi din Apus. Planul bisericii Sfinţii Serghios şi Bacchos de la Constantinopol dovedeşte o anume stîngăcie, care pare să arate că cei care l-au construit nu erau încă familiarizaţi cu tipul ales *(plan 12; il. 7)*. Octogonul se înscrie pieziş într-un cadrilater uşor neregulat, ale cărui unghiuri sînt ocupate de nişe. Între stîlpii care marchează vîrfurile octogonului, cîte două coloane la fiecare etaj alcătuiesc alternativ laturi drepte şi exedre boltite în semicalotă, după un principiu

care mai stătuse la baza planului cu alternanţă de nişe şi pereţi rectilinii la mausoleele păgîne, sau chiar la unele construcţii cum ar fi termele lui Caracalla şi cele din Villa Gordienilor de la Roma, în jurul anului 245.

Tendinţele conservatoare manifestate în capitală, a căror acţiune am relevat-o mai înainte la Sfîntul Ioan din Studion, au făcut să se menţină la parter epistilul (arhitrava) în platbandă, pe cînd arcada domneşte în colonada tribunelor, soluţie logică ce rezervă părţii de jos formele cele mai robuste şi etajului, formele cele mai uşoare: în acelaşi spirit arhitecţii elenişti suprapuseseră ordinul ionic celui doric. În plus, se accentuează astfel o unitate între plan şi elevaţie, unde, deopotrivă, liniile drepte alternează cu cele curbe.

Edificiile octogonale construite de Iustinian, pe de o parte în cartierul Hebdomon din marginea de vest a Constantinopolului, în cinstea sfîntului Ioan Botezătorul, şi pe de alta în satul Anaplus pe malul apusean al Bosforului, în cinstea sfîntului Mihail, se înrudeau cu Sfinţii Serghios şi Bacchos. Cu acel simţ al monumentalului, care i-a caracterizat acţiunile, Iustinian a pus în faţa acestor edificii octogonale un atrium, pînă atunci rezervat bazilicilor mari.

San Vitale de la Ravenna

San Vitale poate fi socotit o versiune reînnoită şi perfecţionată a bisericii Sfinţii Serghios şi Bacchos *(il. 8)*. Construcţia sa a fost efectuată aproximativ între anii 530 şi 547, graţie dărniciei pe care Iustinian a acordat-o locuitorilor Ravennei prin intermediul lui Iulianos, bancher de origine greacă. Într-adevăr, împăratul pare a se fi hotărît să susţină populaţia locală ortodoxă în lupta ei împotriva goţilor arieni şi să-i procure mijloacele de a-şi construi noi biserici: astfel, comunitatea ortodoxă nu s-ar mai fi simţit în stare de inferioritate în raport cu ereticii care beneficiau de sprijinul lui Teodoric şi al fiicei acestuia, Amalasuntha. Prin aceasta Iustinian înţelegea să-şi atragă simpatiile efective ale unei

a « cincea coloane », în vederea recuceririi la care visa. Ravenna a fost dealtfel recucerită de trupele lui în 540, înainte de terminarea lucrărilor de zidire a bisericii San Vitale. Prezența în această biserică a unui nartex și a unor tribune, străine tradiției din Italia, și tehnica construirii pereților din cărămizi plate, deosebite de cărămizile groase ale mausoleului Gallei Placidia sau ale bisericii Sfîntul Apolinarie cel Nou, dovedesc influența Constantinopolului, evidentă și în folosirea unor soiuri de marmură care provin din carierele din Proconez, în Marmara. Tot practicii din Constantinopol i se datorează atriumul, în general absent în bisericile Ravennei din secolul al V-lea. La exterior edificiul este un octogon. În interior cei opt stîlpi care constituie vîrfurile octogonului central sînt reuniți — cu excepția părții răsăritene dinaintea altarului — prin exedre arcuite, cu două etaje de cîte două coloane. Și, în același spirit, care l-a făcut să prefere în plan succesiunea curbelor, față de alternarea lor cu laturile — cum fusese cazul la Sfinții Serghios și Bacchos — arhitectul a înlocuit la parter arhitravele în platbandă ale bisericii din Constantinopol cu arcade asemănătoare celor ale tribunelor. De aici rezultă o impresie de armonie, de suplețe și de grație mai mare decît la biserica Sfinții Serghios și Bacchos. Această impresie este și mai accentuată datorită proporțiilor zvelte ale stîlpilor, care urcă dintr-o zvîcnire din paviment pînă la trompele de colț, fără să fie întrerupți de cornișe, cum erau la Constantinopol în biserica celor doi sfinți sirieni. Spațiul se însuflețește din această mișcare de linii radiale și ascendente, și pare să se dilate. Se poate vorbi, citîndu-l pe Michelis, despre o arhitectură « de păianjen ». Aceste efecte de « dematerializare », obținute printr-o folosire judicioasă a exedrelor arcuite cu coloane și prin zveltețea liniilor suporților sînt identice cu efectele pe care Anthemius din Tralles și Isidor din Milet le obținuseră la Sfînta Sofia din Constantinopol, construită aproape simultan, între 532 și 536. O folosire identică a placajelor de marmură

policromă încercuite cu o baghetă de marmură albă întărește înrudirea între cele două edificii față de care Iustinian manifesta un interes deosebit. Poate că însuși împăratul ceruse arhitecților Sfintei Sofia planurile pe care le trimise episcopului din Ravenna, Ecclesius, pentru construirea bisericii San Vitale. Dacă intervenția zidarilor locali explică utilizarea la cupole a unor amfore încastrate după o tehnică de origine romană, care fusese aplicată mai înainte la cupolele baptisteriului din oraș, nu este însă mai puțin adevărat că San Vitale apare ca un edificiu de stil constantinopolitan. Acest amestec de « dematerializare » și de fast, care tindea să evoce o lume transcendentă, spiritualizată și somptuoasă, caracterizează de asemenea și panourile de mozaic ale lui Iustinian și Teodorei din corul bisericii ravennate.

San Vitale este fără îndoială principalul model din care s-a inspirat Odo din Metz cînd a construit capela palatină din Aachen pentru Carol cel Mare; acesta concepea capitala tînărului său imperiu după imaginea Ravennei, a cărei succesiune o prelua și unde pusese să fie jefuit palatul lui Teodoric. Chiar și în Italia San Vitale a fost imitat la începutul secolului al XI-lea în catedrala din Arezzo, dărîmată apoi în 1561, iar în secolul al XII-lea în catedrala din Montefiascone.

Baptisterii

Planurile octogonale, simple sau înscrise într-un careu, au fost folosite și la baptisterii, cu mai mare preferință, se pare, în Occident decît în Orient. Să ne gîndim la Sfîntul Ioan din Lateran, la vechile biserici din Milano, la Provența și la orașele Adriaticei: Ravenna, Grado, Aquileia, Salona, Poreč (Parenzo, anticul Parentium). În Răsărit, baptisterii de acest tip se întîlnesc mai ales în marile construcții născute din tradiții complexe, cum ar fi Sfînta Sofia de la Constantinopol și Sfîntul Simeon de la Kalat Seman. Folosirea de către creștini a sălilor octogonale ale unor terme păgîne pentru ritualul botezului și-a împletit

desigur aici efectele cu valoarea simbolică pe care o căpătase octogonul: într-adevăr, el semnifica un edificiu comemorînd o victorie asupra morţii. Dintr-un scurt poem al sfîntului Ambrozie aflăm că mistica numerelor cultivată de sfinţii Părinţi îşi afla o aplicare legată de planurile octogonale: opt înseamnă o nouă naştere, după şapte, constituit din unirea între patru (cele patru elemente, adică materia, trupul) şi trei (Sfînta-Treime, cele trei virtuţi teologale, deci sufletul).

« Cupola de pe stîncă »

La sfîrşitul secolului al VI-lea, califul omeiad Abd-el-Melik a rămas credincios obiceiurilor tradiţiei creştine atunci cînd a poruncit să se construiască, în anul 691, la Ierusalim, fără îndoială de către arhitecţi bizantini, după un plan octogonal, « Cupola de pe stîncă » (Kubbet-es-Sachra, pe nedrept numită moscheea lui Omar), pe o stîncă de două ori sfîntă pentru arabi: acolo unde Avraam (Ibrahim) fusese gata să-l sacrifice pe Isaac şi de unde Mohamed s-ar fi înălţat în călătoria sa nocturnă spre cer. Pînă şi vecinătatea unui edificiu cu plan bazilical, moscheea El-Aqsa, aminteşte de o juxtapunere frecventă în arhitectura bizantină.

Planuri polilobe

Pentru bisericile martiriale şi cele dedicate altor sfinţi, bizantinii au utilizat de asemenea planurile polilobe, pe care cei vechi le folosiseră pentru mausolee, pentru nimfee (ca acela din grădinile lui Licinius, cunoscut sub numele eronat de templul Minervei Medica din Roma) şi pentru pavilioanele care le înfrumuseţau reşedinţele (de pildă la villa lui Hadrian şi la Piazza Armerina). A fost preferat planul patrulob (sau tetraconc), în aparenţă pentru că forma o cruce şi pentru că permitea o mai bună descărcare a împingerilor cupolei centrale. La edificiile reuşite, trei exedre cu coloane se arcuiau în interior între stîlpi, exceptînd în general latura dinspre altar. Printre principalele exemple citām: biserica construită în curtea

bibliotecii lui Hadrian, fără îndoială la începutul secolului al V-lea, de către împărăteasa Evdochia-Athenais, soţia lui Teodosie al II-lea, în oraşul său natal, Atena *(plan 13)*; Biserica Roşie din Peruştiţa (Filipopoli din Tracia, astăzi Plovdiv, în Bulgaria, la sfîrşitul secolului al V-lea); biserica martirială din Seleucia-Pieria, portul Antiohiei (sfîrşitul secolului al V-lea). Desigur că din Răsăritul bizantin se trage planul bisericii San Lorenzo din Milano, construită la o dată necunoscută, dar care trebuie situată după toate aparenţele sub regenţa Gallei Placidia, în al doilea pătrar al secolului al V-lea. La Milano au fost întotdeauna bine primite sugestiile din provinciile răsăritene ale imperiului. În liturghia sa, sfîntul Ambrozie (aprox. 340—397) făcuse loc tradiţiilor orientale, mai ales siriene. Am văzut şi mai înainte, în legătură cu bazilicile de la Ravenna, că Galla Placidia se întorsese din surghiunul petrecut la Constantinopol nutrind dorinţa de a înzestra oraşele asupra cărora domnea cu edificii asemănătoare acelora cu care se mîndreau cetăţile bizantine.

Planul triconc a fost adoptat în tînărul regat longobard din valea Padului la începutul secolului al VII-lea, odată cu reînnoirea influenţelor orientale prilejuită de sosirea unor călugări bizantini însărcinaţi de către papa Grigore I şi de urmaşii săi să smulgă din rădăcini arianismul. Acest plan a fost ales pentru Sfînta Maria din Castelseprio şi pentru biserica din Como, închinată sfintei Eufemia, martiră din Calcedonia.

Tetraconcul, lipsit de exedrele cu colonade, putea să se înscrie şi el într-un careu, prin inserţia în unghiuri a patru încăperi, după o formulă cu aspect mai auster. Acest plan a fost adoptat la edificiul — după cît se pare un baptisteriu — construit la sud-est de catedrala din Ţariţingrad (poate Iustiniana Prima).

Acest tip avea să se bucure de o mare trecere în Armenia, poate şi pentru că a fost adoptat la construirea catedralei din Etşmiadzin, capitala religioasă a Armeniei, situată la est de reşedinţa

regală din Vagarşapat (484—485): catedrala comemora locul unde sfîntul Grigore Luminătorul, care a convertit Armenia la creştinism în ultimul pătrat al secolului al II-lea, văzuse ridicîndu-se cea mai înaltă şi cea mai strălucitoare dintre cele patru coloane de foc încununate de o cruce de lumină pe care Dumnezeu i le-a arătat. Acoperişul piramidal al acestei prime catedrale era de lemn, după cum spun cronicarii armeni; el a fost înlocuit cu o cupolă de piatră în secolul al VII-lea cînd catedrala a fost reconstruită. Tetraconcul înscris într-un careu a fost reluat mai ales în biserica pe care catolicosul (patriarhul) Komitas a construit-o în 618, în apropiere de Vagarşapat, pe mormîntul marii sfinte armene, Ripsimé *(plan 14; il. 11)*. De data aceasta însă nişe adînci, aparţinînd unui tip cunoscut de mai înainte la mausoleele păgîne, sînt adîncite pe faţade, între braţele crucii şi încăperile din colţuri: această formulă decorativă avea să se bucure de un mare succes în Armenia şi în Georgia, unde o regăsim de pildă în sanctuarul din Mzchet, care adăpostea o bucată din „Adevărata Cruce".

Alteori, dimpotrivă, absidele ieşeau înafară în mijlocul fiecărei laturi: în catedrala din Etşmiadzin, reconstruită în secolul al VII-lea, şi în aceea din Bagaran, ridicată între 624 şi 631. La fel este şi planul Sfîntului Satiro, de la Milano, din secolul al VIII-lea. Dar această asemănare poate să se explice printr-o filiaţie comună pornind de la modelele antice, fără să ne imaginăm, cum a făcut Strzygowski, că biserica din Milano s-ar fi datorat unui arhitect armean venit în Italia împreună cu un trib al goţilor.

Am văzut mai înainte că obiceiul de a introduce colonade din planul tetraconc pătrunsese şi la rotonde şi la edificiile octogonale, de exemplu la Bosra (vezi pag. 77—78). La fel s-a întîmplat şi la biserica rotondă pe care patriarhul Nerses al II-lea a pus să fie ridicată între anii 644 şi 652 la Vagarşapat întru perpetuarea amintirii unei viziuni teofanice a sfîntului Grigore Luminătorul: este motivul pentru care locul a primit numele

de Zvartnotz, « îngerii ce veghează » *(plan 15)*. Dispozitivul de la Zvartnotz va fi imitat în Armenia, la Sfîntul Grigore din Ani, construit de regele Gagik I, în anul 1001, şi în Georgia apuseană, în jurul anului 900, la biserica din Bana.

Moda planurilor centrale în Renaştere

Planurile centrale, care provin dintr-o tradiţie prea puţin cunoscută a arhitecturii din epoca imperială romană, s-au bucurat din nou de o mare favoare pe lîngă artiştii din Renaşterea italiană, care au aflat în ele modalitatea de a-şi exprima viziunea despre o lume de o armonie şi o desăvîrşire ideale: octogonul de la Sfînta Maria a Îngerilor, construit la Florenţa de Brunelleschi în 1440; rotonda Tempietto de la San Pietro în Montorio ridicat la Roma de Bramante în 1503; planuri polilobe cruciforme pentru Sfîntul Petru din Roma, datorate lui Bramante şi Michelangelo. Şi tot atunci Montano şi-a alcătuit preţioasa culegere de gravuri după mausoleele romane cu plan radial.

PLANURILE ÎN CRUCE

Pentru *martyria* — cuvîntul fiind luat în cel mai larg sens al său, cuprinzînd şi sanctuarele închinate apostolilor — arhitecţii bizantini au recurs şi la planurile în cruce liberă, ale căror principale elemente le fuseseră transmise de către înaintaşii lor din vremurile păgînismului. Începînd din secolul I e.n. în Siria de nord se săpaseră în stîncă hipogee; cele trei *arcosolii* şi vestibulul desenau o cruce în jurul careului central. De asemenea, în Siria, în Palestina, în sudul şi vestul Asiei Mici, se ridicaseră mausolee tetrastile şi chiar cruciforme, al căror careu central putea fi acoperit fie cu o boltă în cruce, fie cu un acoperiş piramidal sau cu o calotă sferică. La construcţiile de acest tip şi la băile publice cu o formă înrudită, la sfîrşitul secolului al II-lea şi-au făcut apariţia

pandantivele sau triunghiurile sferice. Ele reprezintă o perfecționare a asizelor în consolă, arcuite orizontal și vertical, care trebuiau să asigure trecerea între careul de bază și cercul cupolei. Vom cita exemple din această epocă, în Palestina și în Siria, la un mormînt din Kasr-el-Nuejis, în apropiere de Amman, la mausoleul de la Sebaste, în Samaria, și la băile din Brad și Gerasa. În Asia Mică s-a păstrat un număr destul de mare din aceste mausolee cu calotă, datînd din secolul al III-lea; la Side, în Pamphilia, pe valea Meandrului, la Sardes și la Efes. Anumite morminte ale martirilor au putut aparține acestui tip. De aceea nu este surprinzător faptul că el a fost reluat de creștini pentru bisericile martiriale. Dar ei au dat o mai mare extindere brațelor, în așa fel încît să deseneze mai limpede forma de cruce, simbolul credinței lor, al cărei cult se răspîndise în a doua jumătate a secolului al IV-lea.

Cel mai vechi *martyrium* de acest gen pe care îl cunoaștem astăzi este acela pe care episcopul Antiohiei, Meletie, l-a ridicat în 379–380, pe malul drept al fluviului Orontes, în cartierul Kaussié, deasupra moaștelor sfîntului Vavila, unul dintre predecesorii săi în jilțul episcopal al orașului, martirizat sub Decius în anul 250 *(plan 16)*. Sala centrală, cu plan pătrat, era un fel de ciborium sau de tetrapil dominînd mormîntul, în care un singur sarcofag adăpostea trupurile sfinților Vavila și Meletie (mort în 381). Ea era limitată de patru arcuri zvelte, care se sprijineau pe pilaștri de colț în formă de L și care puteau purta fie un acoperiș piramidal cu șarpantă, fie o cupolă. Pe fiecare dintre laturile sale se deschidea o navă lungă, fără colonadă interioară, acoperită cu șarpantă. Tot în jurul anului 380, Grigore din Nysa a construit în acest oraș, al cărui episcop era, un martyrium a cărui sală centrală avea un plan octogonal, iar patru exedre semicirculare, decroșate în plan, se arcuiau între brațele crucii. Edificiul a dispărut, dar ne putem face o idee destul de precisă despre el după de-

scrierea lăsată de acest mare părinte al bisericii răsăritene într-o scrisoare adresată episcopului din Iconium, Amfiloh. După mărturia lui Grigore, acest plan ar fi fost des întîlnit în Asia Mică: mai cunoaștem unele specimene nu prea bine datate în Capadocia, mai ales în regiunea Bin bir kilisse, unde brațele crucii se grefează pe un octogon cu laturi drepte.

Planul în formă de cruce a fost de asemenea adoptat pentru biserica pe care Teodosie al II-lea (408–450) a ridicat-o deasupra mormîntului sfîntului Ioan Evanghelistul, la Efes *(plan 17)*. În jurul vechiului edicul pătrat cu patru coloane, care se ridică asemenea unui baldachin peste mormîntul apostolului, se desfășurau cele patru brațe ale unei cruci latine, la vest, la nord și la sud, avînd forma bazilicilor cu trei nave, iar la est aceea a unei bazilici cu cinci nave.

Textele privitoare la biserica Sfinților Apostoli, zidită la Constantinopol de către Constantin și fiul său Constanțiu, înainte de anul 356, spre a adăposti cenotafele* celor doisprezece discipoli ai lui Hristos, precum și sarcofagele membrilor familiei imperiale, nu sînt prea clare pentru a ne da certitudinea că indicațiile cuprinse în ele despre asemănarea cu o cruce se referă la un plan în formă de cruce liberă, sau la o bazilică cu transept. În orice caz, sfîntul Ambrozie a ales un plan în formă de cruce pentru biserica Sfinților Apostoli, pe care a ridicat-o în orașul său Milano, atît de receptiv, cum am văzut și mai înainte, la influențele venite din provinciile răsăritene ale imperiului.

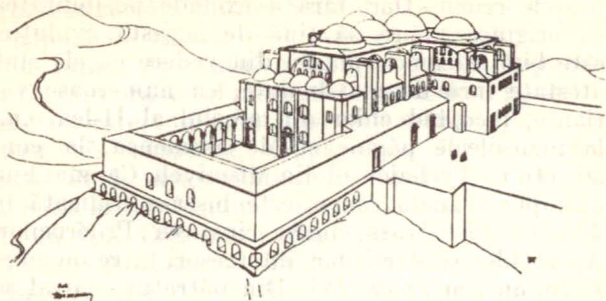
De această familie de monumente se leagă și biserica Sfintei Cruci, pe care Galla Placidia a zidit-o nu departe de palatul ei din Ravenna. Edificiul a fost aproape în întregime distrus la începutul secolului al XVII-lea: sub refacerile ce i s-au adus nu a mai rămas decît o parte din brațul vest, transformat astăzi în atelier. Mai tîrziu, Galla Placidia a lipit de peretele sud al nartexului o construcție mică în formă de cruce

* Cenotaf = mormînt imaginar, sarcofag comemorativ.

(il. 10), destinată poate să devină mausoleul ei. Evenimentele hotărîră altfel, întrucît Galla muri la Roma, în 27 noiembrie 450, și trupul ei a fost probabil depus în mausoleul familiei imperiale din vecinătatea Sfîntului Petru. Oricum ar fi, edificiul ravennat este cunoscut în chip tradițional sub numele de mausoleul Gallei Placidia. Dacă inspirația după care a fost construit vine din Răsărit, în schimb tehnica este din partea locului. Pereții sînt făcuți din cărămizi groase și arcadele mari care îi decorează în exterior derivă din acelea ale bazilicii de la Trier, prin intermediul orașului Milano. Calota de la intersecția brațelor crucii, ascunsă pe dinafară de un acoperiș cu patru ape, este construită din cărămizi și extradosul ei este acoperit cu tuburi de teracotă, legate cu mortar, care erau menite să o facă mai ușoară. Brațele crucii erau boltite în leagăn.

Avîntul luat de folosirea cupolelor sub Iustinian a permis ca planurile în formă de cruce să capete o amploare monumentală, care satisfăcea pofta de fast și de putere a împăratului. Deplîngem dispariția bisericii Sfinților Apostoli, pe care el a ridicat-o la Constantinopol între 536 și 550, pentru a înlocui vechiul sanctuar al lui Constantin și Constanțiu, foarte deteriorat pe atunci. După o tradiție literară foarte acceptabilă, arhitecții acestei biserici ar fi fost Anthemius din Tralles și Isidor din Milet, cărora li se datorează și Sfînta Sofia. În 1420, cînd călătorul florentin, Buondelmonti, a văzut-o, biserica lui Iustinian era și ea « ruinată de vreme ». În 1461 Mahomed al II-lea a dărîmat-o pentru a o înlocui cu marea sa moschee. Ne putem face însă o idee despre ea după descrierile lăsate de Procopius, Constantin din Rhodos (între 931 și 944) și Nicolae Mesarites (aprox. 1200). Era o biserică cu un plan în cruce greacă, avînd patru brațe egale bine degajate, precedate de un nartex dublu și de un atrium. Era acoperită de cinci cupole, ale căror împingeri se neutralizau: una în centru, celelalte pe fiecare dintre brațele crucii. În același spirit, Iustinian a înlocuit biserica Sfîntul Ioan din Efes, datorată

lui Teodosie al II-lea, printr-un edificiu de dimensiuni sporite, tot în cruce latină *, dominat de șase cupole: una în centru și pe fiecare din brațele



Efes. Biserica Sfîntul Ioan, reconstruită de Iustinian. Elevație reconstituită.

est, nord și sud; două pe brațul vest, mai lung. Sfinții Apostoli din Constantinopol și Sfîntul Ioan din Efes, așa cum au fost reconstruite de Iustinian, stau la originea unei tradiții căreia îi aparțin San Marco din Veneția și Saint-Front din Périgueux.

Tipului de plan în cruce i se mai poate adăuga sanctuarul pe care împăratul Zenon l-a ridicat, între 476 și 490, în jurul stîlpului în vîrful căruia s-a izolat sfîntul Simeon Stîlpnicul (stilitul) *(il. 9)*. Bazilica destinată celebrării liturghiei și octogonul comemorativ se împletesc aici într-o formulă amplificată a edificiilor cruciforme, de genul celor întîlnite în Asia Mică. Se presupune uneori că octogonul avea deasupra un dom piramidal, de lemn, cu opt ape. Domul pare să se fi prăbușit ca urmare a unui cutremur, deoarece atunci cînd Evagrius a vizitat sanctuarul, în 560, octogonul era descoperit.

PLANURILE ÎN CRUCE ÎNSCRISĂ

Aceste planuri, care domină în arhitectura bizantină începînd din epoca dinastiei Macedonene,

* Spre deosebire de *crucea greacă*, cu brațe egale, *crucea latină* are brațul inferior mai lung.

nu se întîlnesc decît rareori în epoca paleocreştină. Uneori s-a crezut că ele se trag din planul în cruce, prin adăugarea unor încăperi între braţele crucii. Dar, fără a exclude posibilitatea ca originea unora să ţină de această evoluţie, este bine să nu se piardă din vedere că ele sînt atestate încă de mai înainte, cu numeroase variante, începînd chiar din secolul al II-lea e.n., la mausoleele păgîne şi, de asemenea, la construcţii ca Tychaion-ul din Mismiyeh. Cel mai bun exemplu ce ne-a rămas este biserica ridicată în 464-465 la Gerasa, întru cinstirea Proorocilor, Apostolilor şi Martirilor, intercesori între omenire şi Dumnezeu *(plan 18)*. Din pătratul central se desprind patru nave cu colonade duble. Sălile mici ce se formează între braţe dau naştere careului în care se înscrie crucea. Nu sîntem siguri de felul cum erau dispuse acoperişurile: de obicei se presupune o piramidă în şarpantă pe încrucişarea centrală şi acoperişuri cu două ape pe braţele crucii. S-a propus de asemenea posibilitatea unor piramide mai scunde pentru sălile din colţuri. De acest tip pare să fi fost şi primul stadiu al bisericii Maicii Domnului din Antalya (vechea Attaleia), în Pamphylia, din secolul al VI-lea sau de la începutul celui de-al VII-lea: şi aici acoperişurile erau de lemn, cu o piramidă centrală.

Edificiile în cruce înscrisă nu îşi vor găsi deplinele lor posibilităţi de dezvoltare decît atunci cînd se va adopta pentru acoperirea lor cupola şi bolţile de zidărie.

BAZILICILE CU CUPOLĂ

Cele mai vechi monumente

Aplicînd cupola la planul bazilical, care nu era conceput în acest sens, bizantinii creară o formulă necunoscută în antichitatea păgînă şi care avea să determine dezvoltarea ulterioară a arhitecturii lor. Istoria începuturilor acestui tip este încă învăluită în multă obscuritate. Nu se poate acorda o deplină încredere

anecdotei relatate în secolul al XI-lea de către Gheorghe Cedrenus, după care Constanţiu ar fi ridicat, către mijlocul secolului al IV-lea, pe prima bazilică a Sfintei Sofia din Constantinopol, o cupolă de zidărie care s-ar fi dărîmat în 361 cînd Iulian Apostatul a fost proclamat împărat în Galia. Caracterul moralizator al acestei poveşti, care nu este confirmată de alte mărturii, o face întrucîtva suspectă. După date furnizate de texte sau de monumente se presupune că o cupolă de lemn ar fi încununat mai multe bazilici: Sfîntul Marcu din Constantinopol (sub Teodosie I, la sfîrşitul secolului al IV-lea), bazilica de lîngă Ilissos la Atena (secolul al V-lea), biserica dinspre răsărit de la Alahan Monastir (sau Hogea Kalessi) în Isauria (către anul 450). Unul dintre cele mai vechi exemple de bazilică cu cupolă de zidărie pare a fi o biserică din Meriamlik, în Cilicia, care ar fi fost construită sub Zenon (474—491) *(plan 19)*. Spre a suporta împingerile acestei cupole, situată dinaintea absidei, deasupra altarului, ca un fel de mare ciborium, s-ar fi introdus în planul bazilical patru stîlpi susţinînd arcuri mari care, spre vest, taie destul de stîngaci înaintarea colonadei, şi s-ar fi înlocuit acoperişurile pe şarpantă cu bolţi. Unii savanţi socot totuşi că aici n-ar fi existat decît o cupolă de lemn. Cunoaştem, însă, cupole de zidărie pe un plan pătrat, într-un turn al zidului de incintă vest de la Constantinopol, datînd din 447, şi în două săli ale Marelui Palat imperial, care pare să fi fost ridicate sub domnia lui Marcian (450—457) sau puţin mai înainte.

Merită dealtfel să se cerceteze mai îndeaproape de la cine au preluat bizantinii această boltire cu cupolă de zidărie pe un plan pătrat. Tradiţia arhitecturală romană folosise aproape exclusiv cupola pe planuri centrale — rotonde sau octogoane — şi majoritatea bisericilor martiriale creştine, precum şi cele care derivau din ele îi rămăseseră fidele. Pentru a acoperi un spaţiu pătrat, Roma şi Italia preferaseră formula mai comodă

a bolţii în cruce *. Cupola acoperind o sală rectangulară este aparent o formulă originară din Orientul mediteranean. Se cunosc cîteva exemple de acest gen în mormintele egiptene din Imperiul Vechi şi din cel Nou, dar ea pare să aparţină mai ales regiunilor asiatice. Este întîlnită sub o formă încă destul de rudimentară în mai multe cavouri ale mormintelor regale din Ur, în Caldeea, spre mijlocul celui de-al III-lea mileniu î.e.n. Avînd un profil semicircular sau elipsoidal, ea încununà felurite construcţii pe un relief din epoca lui Sennacherib (sfîrşitul secolului al VIII-lea î.e.n.), reprezentînd fără îndoială o localitate de munte din Siria de nord, unde ea supravieţuieşte şi astăzi în acele *qubab* de la sate. Să notăm totuşi că nu s-a găsit nici o cupolă, nici în palatele regilor asiro-babilonieni, nici în acelea ale ahemenizilor. Poate că în aceste ţări era folosită doar la construcţiile de dimensiuni modeste. În schimb, ea s-a răspîndit în Siria, în Palestina şi în sudul şi vestul Asiei Mici, în secolele al II-lea şi al III-lea e.n., la mormintele şi la băile cu plan pătrat. Aici, pentru a se asigura trecerea de la baza circulară a cupolei la careul desenat de suporţi, s-a pus la punct — spre sfîrşitul secolului al II-lea e.n. — procedeul pandantivului sau al triunghiului sferic, pe care bizantinii aveau să-l folosească într-un mod aproape exclusiv. Nu este deci cazul să credem că ei ar fi împrumutat tehnica sau ideea cupolei deasupra planului pătrat de la sasanizi, deoarece aceştia făceau racordul cu ajutorul trompei de colţ (fragment de boltă cel mai adesea semiconică, cîteodată ca un sfert de sferă) cunoscută şi în Africa de nord în secolul al III-lea e.n. Este adevărat că, încă din secolul al III-lea, sasanizii au ştiut să dea cupolelor din palatele lor o amploare monumentală şi nu este exclus ca dorinţa de a rivaliza cu impunătoarele lor creaţii să fi contribuit la a-i îndemna pe Iustinian şi pe contemporanii săi pe această

* Rezultată din intersectarea a două bolţi în leagăn perpendiculare, cu rază egală.

cale a splendorii arhitecturale, spre care îi îndrumau şi atîţia factori ai propriei lor istorii. Dar tocmai în tradiţiile lor au găsit atît tehnica de construcţie cît şi simbolismul cupolei, considerată ca o imagine a bolţii cereşti. Încă mai înainte Nero acoperise sala circulară a tronului din palatul său cu o cupolă care « se învîrtea în jurul ei, ziua şi noaptea, după chipul şi asemănarea lumii » (Suetoniu, *Nero*, 31). Mai tîrziu, la sfîrşitul celui de-al II-lea secol, Diocleţian a construit o rotondă astrală în palatul său de la Split. « Marele Palat » ridicat de Constantin în noua sa capitală cuprindea săli rotunde cu cupole. Înseşi dificultăţile pe care le aducea după sine aplicarea cupolei la planul bazilical al bisericilor, fără compensaţia vreunui avantaj de ordin practic, dovedesc cu prisosinţă că acest mod de acoperire a edificiilor a fost ales în virtutea semnificaţiei sale simbolice.

Bazilica cu cupolă de zidărie pare să se fi bucurat de trecere la Constantinopol încă de la începutul secolului al VI-lea: biserica Sfîntului Polieuct, ridicată aproximativ între 524 şi 527 de principesa Iuliana Anicia, strănepoată a Gallei Placidia, ar fi fost de acest tip şi, în aceiaşi ani, Iustinian, încă înainte de a se urca pe tron, pe vremea unchiului său Iustin I (518—527), ar fi renovat bazilica Născătoarei de Dumnezeu din Blacherne, construită de Pulheria şi Marcian, înzestrînd-o cu o cupolă.

Sfînta Irina de la Constantinopol

Sub domnia lui Iustinian bazilica cu cupolă avea să triumfe prin construirea celor două biserici învecinate, Sfînta Irina şi Sfînta Sofia, ridicate spre a înlocui sanctuarele aşezate sub aceleaşi hramuri, distruse la 15 ianuarie 532 de incendiul din cursul răscoalei Nikà (numită astfel pentru că răzvrătiţii se răspîndiseră pe uliţe strigînd *Nikà:* învinge !). În afară de existenţa unei cupole, nu cunoaştem aspectul pe care îl aveau în secolul al VI-lea părţile superioare ale bisericii Sfînta Irina, deoarece edifi-

ciul, după ce trecuse printr-un nou incendiu în 564, a fost grav deteriorat de un violent cutremur de pămînt, în octombrie 740, și reconstruit sub Constantin al V-lea Copronimul.

Sfînta Sofia de la Constantinopol

În schimb, Sfînta Sofia a rămas încă aproape pe de-a întregul păstrată sub aspectul ei din secolul al VI-lea *(il. 12, 13)*. După mărturia unui cronicar, Iustinian a dorit « o biserică așa cum nu a mai fost niciodată de la Adam încoace și cum nu va mai fi nicicînd de-acum înainte ». A poruncit zidirea ei cînd, îndată după potolirea spaimei iscate de răscoala Nikà, s-a hotărît să repare stricăciunile de pe urma incendiului și să afirme astfel dinaintea poporului o putere nelimitată, care înțelegea să nu-i mai fie contestată. Lucrările au început încă din 23 februarie 532. Iustinian chemă doi arhitecți, Anthemius din Tralles (în Caria, actualul oraș Aydin) și Isidor din Milet, ambii originari din Anatolia unde, de veacuri, se practicase construirea cupolelor și de unde au fost recrutați și lucrătorii isaurieni. Anthemius și Isidor erau mai mult decît arhitecți. Textele bizantine îi califică drept *mechanikoi* sau *mechanopoioi* — ingineri, cum am zice noi, oameni formați după disciplinele acelei *mechanikè*, ce cuprindea o parte teoretică, geometrie, aritmetică, astronomie și fizică, și o parte practică, artele construcției, schelăriei și picturii. Anthemius și Isidor sînt cunoscuți dealtfel amîndoi ca matematicieni (întrucît matematicile grecești au continuat să fie practicate pînă la sfîrșitul Imperiului bizantin, pe cînd în Occident ele au fost date uitării). Anthemius se trăgea dintr-o familie de oameni de știință și el însuși scrisese tratate științifice, printre care *Paradoxurile mecanice*, unde făcuse dovada unei cunoașteri temeinice a proprietăților focale ale conicelor și a aplicării lor în optică. Isidor grupa în jurul său o școală, unde se manifesta interes față de operele lui Arhimede, între altele față de cele două cărți despre sferă și despre cilindru.

Lui i se datorează un comentariu asupra unui tratat *Despre bolți* de Heron din Alexandria (care a trăit, după cît se pare, la sfîrșitul secolului I e.n.). Tot el imaginase construcțiile care permiteau calcularea unghiurilor diedre în corpurile solide regulate. În sfîrșit, inventase un compas pentru a desena parabolele. Unul dintre elevii săi, care îl numea « marele maestru », adăugase la *Elementele* lui Euclide ultima parte a cărții a XV-a, unde se studiază poliedrii regulați înscriși. Iustinian apelase deci la doi ingineri-matematicieni, pricepuți în problemele teoretice și practice.

Construcția a durat ceva mai mult de cinci ani. În ziua tîrnosirii, 27 decembrie 537, cînd Iustinian, ajuns la poarta cea mare care punea nartexul în comunicare cu naosul, văzu monumentul terminat, uitînd riguroasa etichetă imperială, alergă pînă la amvon și strigă: « Slăvit fie Dumnezeu care m-a socotit vrednic de a înfăptui o asemenea operă. Te-am învins, o, Solomon ! »

Văzut din afară, edificiul pare cam greoi. Aceasta din pricină că, asemenea construcțiilor boltite din epoca romană, exteriorul nu este altceva decît « învelișul » clădirii. Cele patruzeci de contraforturi mici, care încing baza cupolei fără tambur, o fac să pară mai turtită decît este în realitate. Impresia de masivitate este sporită și mai mult de contraforturile puternice care proptesc fațadele nord și sud și care au fost supraînălțate și consolidate în decursul secolelor. Pentru a putea aprecia mai bine ansamblul, privitorul trebuie să se retragă atît cît să nu mai vadă decît impresionantul joc al maselor. Arcadele mari care se desfășoară pe fațade sînt caracteristice pentru ahitectura constantinopolitană.

Trebuie să pătrunzi în biserică pentru a te simți zguduit de măreția și cutezanța construcției *(il. 13)*. Planul a rămas acela al unei bazilici cu trei nave despărțite de colonade, dar cupola, în loc să fie de bine de rău suprapusă spre est unui tip de clădire care nu era făcut să o primească, cum a fost cazul în secolul al V-lea,

domină suveran ansamblul structurilor al căror centru devine și cărora le conferă o adevărată unitate organică *(plan 20)*. Îndată ce treci de ușile ce duc din nartex în nava centrală, o vezi cum se înalță la cincizeci și cinci de metri, afirmîndu-și imperios prezența deasupra jerbelor luminoase care țîșnesc din cele patruzeci de ferestre care îi străpung baza. La est și la vest este sprijinită de două semicalote de același diametru, proptite la rîndul lor de semicalotele radiale ale nișelor: două la vest, întrucît aceea din mijloc este înlocuită de ușa imperială, și trei la est, unde nișa mediană formează absida. Anthemius și Isidor au evitat astfel dezacordul care ar fi putut rezulta din juxtapunerea unei cupole și a unui acoperiș pe șarpantă. Întregul înveliș dă o impresie de unitate, semicalotele producînd la două niveluri diferite efecte de armonioasă plenitudine, analoge cu plenitudinea cupolei centrale. La exterior, la nord și sud, cupola este susținută de două mari arcuri de descărcare, în care se înscriu timpane străpunse de două rînduri de ferestre și sprijinite pe două etaje de arcade cu coloane. Marile arcuri laterale n-ar fi putut suporta singure împingerile cupolei și a fost nevoie să se întărească fiecare în exterior prin cîte două puternice contraforturi, ridicate pe navele laterale. Acestea dirijează împingerile în afară, la fel ca și semicalotele de la est și de la vest, printr-un întreg sistem de bolți în cruce, suprapuse pe calote acoperind tribunele, și de bolți cu penetrație simple la parter. Prin folosirea exedrelor cu coloane, luate de la edificiile polilobe și octogonale, pentru a sprijini lateral cele două bolți cu calotă de la est și vest, nava centrală prezintă un plan radial, în interiorul de tip bazilical. Ea constituia cadrul teatral al ceremoniilor la care participau patriarhul, împăratul și dregătorii de la curte.

Emisfera cupolei, sferturile de sferă care se etajează spre a o sprijini, triunghiurile sferice ale pandantivilor, cele patru arcuri mari a căror linie este reluată, în elevație, în creștetul nișelor

sau în arcul porticurilor de pe colaterale, și, în plan, în însăși traseul exedrelor, sînt tot atîtea elemente care atestă că în mintea lui Anthemius și Isidor dăinuia acea imaginație geometrică, excepțional de bogată și de sensibilă, care îi făcuse pe grecii din antichitate să exceleze totodată în matematică, în arhitectură, în sculptură și în ceramică. Și în secolul al VI-lea e.n. există aceeași facultate de a concepe liniile, suprafețele și volumele, și de a le « face să joace » în îmbinări simple, coerente și armonioase, dar ea se aplică acum la un simț al măreției spațiului interior, moștenit de la tradiția imperială romană și îndeosebi de la construcția sălilor din terme.

În același timp la Sfînta Sofia s-a săvîrșit o revoluție care ne îndepărtează de arhitectura antică. Nu mai avem de-a face cu un paralelipiped de coloane și de ziduri purtînd prisma unui acoperiș, ci cu o cupolă care se sprijină pe mari arcuri întinse între stîlpi. Este ceea ce s-a numit osatura-baldachin, în care zidurile interioare și coloanele, nemaiavînd acum decît un rol secundar în stabilitatea monumentului, vor avea mai tîrziu tendința să dispară. În partea de jos, pînă la punctul de pornire a pandantivilor, zidurile lipsesc: nu există decît colonade purtînd deasupra arcuri; mai sus, pînă la baza cupolei, timpanele arcurilor de descărcare și semicalotele nișelor se ajurează cu multiple ferestre. Stîlpii din colțuri, care poartă cupola, se ascund în colaterale și nu lasă să se vadă decît muchiile lor. Cupola ce domnește deasupra unei întinderi de lumină pare « nu atît că se sprijină pe zidărie, cît mai degrabă că este agățată de cer printr-un lanț de aur », pentru a repeta fraza lui Procopius, care și-a amintit poate aici de obiceiul sasanizilor de a agăța coroana de un lanț de aur deasupra capului regelui. Ca și la mozaicurile din acea vreme și la fel ca la San Vitale, îmbinarea dintre splendoare și dematerializare ne smulge din universul nostru terestru pentru a ne dărui sentimentul supranaturalului. Sfînta Sofia este revelatoare în privința Bizanțului prin faptul că, deri-

vînd din spiritul geometric al Greciei și beneficiind de cuceririle tehnicii din epoca romană, ea exaltă somptuozitatea unei puteri care se credea de origine divină și ne introduce în lumea spirituală a creștinismului. « Cînd intri să te rogi în Sfînta Sofia, scria Procopius, simți îndată că nu este un lucru datorat puterii și meșteșugului omenesc, ci însăși opera dumnezeirii; și sufletul ce se ridică spre cer înțelege că aici Dumnezeu este foarte aproape și că îi place să sălășluiască în această casă pe care singur și-a ales-o. »

Construcția lui Anthemius și Isidor nu era fără cusur. Contraforturile laterale ale arcurilor de descărcare ar fi trebuit să fie mai aproape de colțurile careului central, unde împingerile se făceau simțite mai ales în axul pandantivilor. De asemenea se pare că, din pricina ritmului rapid în care s-au executat lucrările, mortarul prea gros dintre cărămizi n-a avut timp să se usuce îndeajuns și edificiul s-a tasat prost. În sfîrșit s-a produs și o tasare diferită a temeliilor. Zguduit de un violent cutremur încă din august 553, arcul care susținea cupola spre est a fost și mai grav avariat de un nou seism, în decembrie 557, și s-a prăbușit cinci luni mai tîrziu, la 7 mai 558, trăgînd după el un întreg segment al cupolei și o parte din marea semicalotă de la est. Evenimentul, socotit de rău augur, a tulburat întreg Imperiul. Anthemius și Isidor muriseră între timp, așa încît Iustinian a încredințat reconstruirea bisericii lui Isidor cel Tînăr, nepotul celui de-al doilea arhitect, care, spre a diminua împingerile cupolei, a înălțat-o cu 6,25 m: se știe că, într-adevăr, cu cît o cupolă este mai largă și lipsită de tambur, cu atît împingerile trag către vid. Noua tîrnosire a putut avea loc la 23 decembrie 563, doi ani înaintea morții lui Iustinian. Această nouă cupolă avea să se surpe împreună cu semicalota de la vest în anul 989.

Sfînta Sofia presupunea prea multă știință și prea mari mijloace bănești pentru ca încercări la fel de ambițioase să se mai repete în Imperiul bizantin după moartea lui Iustinian. Adevărații

ei urmași și emuli nu se vor întîlni decît în moscheele imperiale otomane de la Istanbul.

Bazilici tîrzii

Sistemul cupolelor de la Sfînta Sofia a fost imitat în biserica Al-Adra din Hah, în Mesopotamia, unde nava a fost acoperită nu de o boltă în leagăn, tradițională în această regiune, ci de o cupolă centrală flancată de două semicupole.

În secolul al VI-lea, constructorii s-au ținut mai aproape de adevăratul plan bazilical, fără să introducă semicalote pe colonade care contribuiseră să-i dea Sfintei Sofia aspectul său deosebit. Vom cita ca exemple bazilica B din Filippi (în limba turcă Direkler, « coloanele »), a cărei cupolă pare să se fi prăbușit încă din timpul construcției, în al treilea pătrar al secolului al VI-lea; bazilica din Pirdop (în Bulgaria) a cărei parte est a fost în întregime dărîmată în epoca postiustiniană pentru a fi refăcută cu o cupolă; biserica din Kasr-ibn-Wardan, care ținea probabil de palatul șefului militar care comanda apărarea *limes*-ului sirian și unde folosirea cărămizilor într-o țară în care piatra era tradițională este un indiciu al influenței constantinopolitane. Pentru a sprijini împingerile cupolei s-a generalizat folosirea pe colaterale a unor bolți în leagăn și a unor bolți în cruce. Cu aceeași intenție, în secolul al VII-lea s-au intercalat arcuri mari între stîlpii care susțineau cupola: în plan, biserica a căpătat aspectul unei cruci care se înscrie în acel π răsturnat pe care îl desenau colateralele și nartexul. Cel mai adesea, proscomidia și diaconiconul, care flancau absida centrală, nu se mai află în prelungirea navelor laterale, ci în fața stîlpilor de la est. Acesta a fost planul adoptat pentru prima biserică a mînăstirii Chora de la marginea Constantinopolului (întemeiată de partricianul Crispus sub domnia lui Heraclius, între 610 și 620), Sfîntul Clement din Ancyra, noua biserică a Fecioarei ridicată la Efes după ce orașul fusese distrus de Moavia

(aprox. 677) și biserica Adormirii Maicii Domnului de la mînăstirea întemeiată de călugărul Iachint, la Niceea, spre sfîrșitul secolului al VII-lea sau la începutul secolului al VIII-lea. Începuse evoluția care avea să ducă la triumful bisericii în cruce greacă înscrisă asupra bazilicii cu cupolă.

Armenia Bazilici cu cupolă de un tip deosebit, cu o singură navă, au fost construite în Armenia încă de la începutul secolului al VI-lea. Urmînd practica obișnuită în această țară, ele erau zidite din piatră de talie. Amintim bisericile Ptghavank sau Ptghni (întemeiată de Manuil Amatuni în prima jumătate a secolului al VI-lea). Șogakat din Vagarșapat (secolul al VII-lea), Sîntul Grigore pe lîngă mînăstirea Horomos, sau catedrala din Thaliș, zidită de Grigor Mamikonian (aprox. 662—685), unde pilaștrii angajați în pereții laterali pentru a suporta cupola s-au transformat în mici pereți despărțitori determinînd nișe.

★

SEMNIFICAȚIA SIMBOLICĂ A BISERICII

Speculațiile asupra simbolisticii au fost foarte aprinse sub Imperiul roman, în cercurile păgîne, evreiești și creștine. În acest sens avem o mărturie din secolul al III-lea în prezența baldachinului cu boltă înstelată deasupra bazinului baptismal de la Dura-Europos. Aceste preocupări au luat un nou avînt la bizantini. Ele se pot urmări de la Eusebiu și Grigorie din Nysa ($\pm$335 — $\pm$394), la pseudo-Dionisie Areopagitul (la începutul secolului al VI-lea) și pînă la Maxim Mărturisitorul (580—662) și patriarhul Gherman ($\pm$633 — 733). Edificiul destinat cultului era privit ca un microcosmos asemănător Împărăției cerurilor. Cupola, socotită simbol al cerului, domina naosul, figură a lumii pămîntene și vizibile, el însuși luminat și orientat către altar, reflex al lumii inteligibile. La începutul erei

noastre, în cercurile evreiești din Alexandria, Filon explicase că în Templul din Ierusalim Sfînta-Sfintelor reprezenta lumea inteligibilă, pe cînd Sfîntul (naosul) și Pridvorul simbolizau lumea sensibilă. Folosind o expresie a patriarhului Gherman, « biserica este cerul pămîntean în care Dumnezeu din cerul de sus locuiește și se preumblă ». Aceste considerente vor influența din ce în ce mai mult alegerea și repartizarea subiectelor înfățișate în biserici.

ARHITECTURA PROFANĂ

Urbanismul la Constantinopol Constantin își construise noua capitală pe un promontoriu de unde, ca și la Roma, se puteau vedea, cu oarecare bunăvoință, șapte coline. El o înzestră cu cel puțin două piețe mari cu porticuri, după o formulă pe care lumea romană o împrumutase de la Orientul elenistic. Una, pătrată, numită Augusteon, în cinstea Augustei Elena, mama împăratului, era de fapt o înfrumusețare și o extindere adusă Tetrastoonului amenajat de Septimiu-Sever în Bizanțul roman: însuși numele de Tetrastoon arată limpede că existase înainte o agora înconjurată de patru porticuri. Cealaltă piață, situată la vest de precedenta, primise, după tradiția imperială, numele constructorului său — *Forum Constantini*. Ea era de tip oriental, cu două colonade arcuite care desenau o elipsă, ca la forul din Gerasa. Urmașii lui Constantin, Teodosie cel Mare, Arcadiu, Teodosie al II-lea, au construit în noile cartiere ale orașului ce se dezvolta spre vest alte foruri care par să fi fost, după tipul cel mai des întîlnit, patrulatere înconjurate de colonade: Constantinopolul va număra cel puțin șase sau șapte piețe publice importante. Constantin mărginise cu porticuri și principalele străzi ale Romei Noi, după modelul a ceea ce se realizase pe largile artere ale marilor orașe din Siria și din Anatolia în epoca imperială romană. Aspectul climatului

va face ca această formulă să se menţină în lumea bizantină. Renaşterea italiană va prelua, în acest domeniu, moştenirea Bizanţului.

Spre deosebire de multe oraşe întemeiate în epoca elenistico-romană, Constantinopolul n-a fost construit după un plan ortogonal. Traseul străzilor s-a modelat după relieful terenului. Marile străzi longitudinale, care legau forurile între ele, se îndreptau de la est spre vest, urmînd liniile coamelor colinelor sau adîncimea depresiunilor. Străzile transversale, adesea prevăzute cu scări cu balustrade, le uneau fără a fi paralele. Pentru construirea caselor, bisericilor şi altor monumente a fost nevoie să se amenajeze numeroase terase, ale căror ziduri de temelie s-au păstrat uneori pînă în zilele noastre.

De asemenea s-au clădit edificiile civile şi religioase strîns legate de existenţa unei capitale romane: două Senate, unul la nord de Forul lui Constantin, celălalt la est de Augusteon; un Capitoliu care, potrivit înclinării lui Constantin spre sincretism, purta în vîrful său o cruce. Hipodromul, început de Septimiu-Sever, a fost extins şi înfrumuseţat de Constantin. Mai existau două sau trei bazilici civile şi un octogon prevăzut cu pasaje boltite care, împreună cu bazilica învecinată, adăpostea sediul primei Universităţi din Constantinopol: vom regăsi aici, încă de la începuturile arhitecturii profane din Constantinopol, această juxtapunere a bazilicii şi a octogonului, care s-a urmărit adesea şi la edificiile religioase.

Palatul imperial Ca şi Diocleţian la Antiohia, ca şi Galeriu la Salonic, Constantin a ridicat palatul imperial în apropiere de hipodrom. Tradiţia spune că, pentru a-i sublinia caracterul sacru, el ar fi înlocuit portretul tradiţional al suveranului, aşezat deasupra porţii de bronz de la intrarea principală, cu imaginea lui Hristos.

Locul unde se ridica palatul fiind astăzi ocupat de moscheea sultanului Ahmet, cu dependinţele sale, şi de cartierele moderne în continuă expan-

siune, nu există decît puţine şanse de a se descoperi vestigii importante prin executarea unor săpături sistematice. Aproape toţi împăraţii, de la Constantin la Nichifor Focas (963—969) şi la Ioan Tzimiskes (969—976), au pus să se ridice noi construcţii: săli de festivităţi, apartamente particulare, pavilioane de agrement, biserici şi capele. Prin complexitatea şi răspîndirea clădirilor, curţilor şi grădinilor, Marele Palat prefigura mai degrabă Kremlinul şi Seraiul decît palatul de la Versailles. Însuşi marele număr al bisericilor şi capelelor cuprinse în incintă prevestea reşedinţa ţarilor. Dar, prin fastul său, Marele Palat depăşea tot ce a urmat după el. Începînd de la sfîrşitul secolului al XI-lea el a fost tot mai mult neglijat în favoarea reşedinţei din Blacherne. Săpăturile arată că anumite părţi deveniseră depozite de gunoaie încă în a doua jumătate a secolului al XII-lea. Şi cînd Mahomet al II-lea Cuceritorul vizită ruinele, încărcate în mintea lui de prestigioase amintiri, nu se putu stăpîni să recite versurile arabe: « Bufniţa bate darabana sub bolta din Afrasiab, păianjenul trage perdelele în palatul împăratului. »

Principalele elemente ale Marelui Palat, anterioare secolului al VIII-lea, erau: *Chalké* (un vestibul monumental, numit astfel fie din cauza porţii de bronz de la intrare, fie din cauza ţiglelor de bronz aurit care îl acopereau); *Tribunalul celor nouăsprezece paturi* (sală de recepţie, unde, pe fiecare din cele nouăsprezece paturi de banchet, puteau să stea — după moda antică — cîte doisprezece convivi); *Daphné* (al cărui nume putea veni fie de la prezenţa unei statui a acestei nimfe, fie de la coroanele de laur pe care împăratul le împărţea aici senatorilor în prima zi a lunii ianuarie); *Chrysotriclinium* (sală a tronului octogonală, acoperită cu o cupolă avînd şaisprezece ferestre şi înconjurată de opt nişe absidate; aici împăratul şedea pe tron, în absida răsăriteană, a cărei concă era decorată cu un mozaic unde, la fel ca în numeroase biserici, era reprezentat Hristos aşezat pe un tron); *Magnaura* (o sală de

audiențe de tip bazilical, cu trei nave, unde tronul împăratului era așezat în absidă). Principalele planuri folosite aici erau aceleași pe care arhitectura religioasă le împrumutase de la arta imperială din epoca romană. Fenomenul este cu atît mai ușor de explicat cu cît bizantinii concepeau liturghia imperială și liturghia ecleziastică după același model și cu cît, pentru ei, tot ce venea în legătură cu « Palatul sacru », unde se desfășurau ceremoniile cultului imperial, căpăta valoare religioasă. Marele palat avea și instalații sportive: fără îndoială un hipodrom acoperit și acel *Tzykanisterion*, construit de Teodosie al II-lea, unde curtenii jucau « polo », joc adus din Persia (însuși numele acestui stadion venea de la cuvîntul persan *țu-gan* care desemna jocul numit de englezi « polo pe iarbă »).

Săpăturile efectuate în partea de răsărit a moscheii sultanului Ahmet de «Walker Trust» de la Universitatea din Saint-Andrews au scos la iveală, din tot acest complex, o curte cu peristil care, prin intermediul unei anticamere, dădea în partea de sud spre o sală cu absidă. În starea actuală a documentației de care dispunem este preferabil să lăsăm toate acestea fără a le da vreun nume.

Alte palate imperiale

Mai existau și multe alte palate, pentru împărați sau membrii familiei lor, la Constantinopol și în suburbia sa europeană sau asiatică, departe de orice agitație urbană. Unele slujeau ca reședință de vară sau ca popasuri de vînătoare. Pretutindeni s-a căutat satisfacerea gustului pentru confort, pentru plăcerile vieții și ale luxului.

Apeducte și cisterne

O cetate atît de întinsă și de populată cum era Constantinopolul trebuia să fie alimentată din abundență cu apă. Încă de pe vremea lui Hadrian se construise la Bizanț, din porunca împăratului, un prim apeduct. Constantin a construit mai multe. Cel din care a mai rămas un tronson ce străbate Istanbulul modern între a treia și a patra colină pe o lungime de peste 600 de metri a fost construit de Valens, în 368: cele două etaje de arcade puternice, care ating înălțimea de 26,50 m, sînt de ajuns să ne amintească, prin asemănarea cu Pont du Gard sau cu apeductul din Segovia, că cetatea Constantinopol a fost la origine un oraș roman. Spre a face față eventualelor asedii sau secetei din timpul verii, apa era acumulată în cisterne particulare și publice, uneori descoperite, dar cel mai adesea închise, foarte judicios repartizate în diferite zone ale orașului. Două dintre cele mai vestite sînt Yerebatan Serai (Palatul scufundat), cunoscută și sub numele de Cisterna Bazilică, despre care se crede că ar fi fost construită de Constantin, dar care a fost cu siguranță refăcută de Iustinian în curtea Bazilicii unde își aveau sediul Universitatea, precum și Binbirdirek (Cele o mie și una de coloane), după toate aparențele cisterna zisă a lui Philoxenus, care pare să dateze din secolul al VI-lea. Aceste cisterne, de dimensiuni impresionante, dovedesc o dată mai mult cutezanța și măiestria constructorilor bizantini.

2. PICTURA MONUMENTALĂ

Pictura — și îndeosebi mozaicul — constituie expresia majoră a geniului artei bizantine. Dar este bine să deosebim mozaicul pavimentar, făcut în principal din cuburi de marmură și pietre colorate, care reprezintă o supraviețuire a tehnicii elenistico-romane, de mozaicul parietal, alcătuit din cuburi de sticlă colorată prin adăugarea unor oxizi metalici sau a unor foițe de aur sau de argint. Acest nou procedeu avea să deschidă viitorul picturii bizantine.

MOZAICUL PAVIMENTAR

Pavimentul de mozaic a fost cunoscut în Grecia clasică, încă din secolul al V-lea înaintea erei noastre. Practicat mai cu seamă în epoca elenistică, el s-a răspîndit în întreg Imperiul roman, din Asia și din Africa pînă în Bretania și pe meleagurile germanice. El a trecut chiar peste granițele imperiului, de pildă în Persia, la Bîșapur, unde au lucrat mozaicarii din Antiohia pe care Șapur I i-a adus în acest oraș atunci cînd l-a cucerit în 252. Bizantinii îi rămaseră credincioși pînă spre sfîrșitul secolului al VII-lea, în ce privește decorarea pardoselii anumitor reședințe și chiar biserici. Peristilul Marelui Palat imperial de la Constantinopol, scos la lumină la sud de mos-

cheea sultanului Ahmet, a fost bogat împodobit cu asemenea mozaicuri, la o dată incertă pe care arheologii o situează fie în timpul domniei lui Teodosie al II-lea (408—450), fie în vremea lui Iustinian al II-lea (685—695). În interiorul unor panouri lungi, tivite cu panglici și cu ghirlande de frunze de acant între care se înscriu măști umane, păsări și fructe, subiectele se suprapun în trei registre, în friză, pe fond alb *(il. 14 și 14 bis)*. Se întîlnesc cîteva teme mitologice (Belerofon luptîndu-se cu Himera, un alai dionisiac, nimfe și grifoni), numeroase scene din viața cîmpenească, episoade de vînătoare, încăierări între animale și o cursă cu cercul în hipodrom. Aceste mozaicuri țin de tradiția antică nu numai prin subiectele lor, ci și prin libertatea mișcărilor, eleganța desenului, simțul volumelor, prospețimea și gingășia coloritului, gustul pitorescului. Ele sînt învăluite într-o atmosferă poetică, de un foarte pronunțat caracter grecesc, care contrastează cu realismul rural al mozaicurilor din Africa de nord. Se poate vedea în ele o manifestare a gustului clasicizant, rămas foarte viu la Constantinopol.

Din fericire, la Antiohia s-a putut urmări evoluția pardoselilor de mozaic de la începutul erei noastre pînă în secolul al VI-lea. Stilul lor este mai puțin pur decît al acelora de la Constantinopol și coloritul mai puțin bogat. În secolul al V-lea aici s-a făcut simțită influența sasanidă — fără îndoială prin intermediul țesăturilor — în iconografia scenelor de vînătoare și în adoptarea unor motive cum ar fi animalele cu gîtul împodobit cu panglici.

Subiectele cîmpenești cu care sînt decorate vilele marilor proprietăți rurale se regăsesc la pavimentele bisericilor, mai ales în Palestina, unde sînt menite să evoce Pămîntul, moșia lui Dumnezeu, și uneori înșiruirea lunilor și a anotimpurilor, simbol al ordinii lumii. Caracterul idilic al acestor reprezentări derivă din tradiția alexandrină.

PICTURA RELIGIOASĂ

Grecii recurseseră, mai adesea decît se crede de obicei, la pictură pentru a decora în interior cu scene religioase zidurile edificiilor lor sacre: adevăratul Theseion, sanctuarul Dioscurilor, Erechteionul, templul lui Dyonisos Eleuthereus de la Atena, templul lui Zeus din Olimpia, tholosul din Epidaur au fost astfel împodobite, după mărturia unor texte. Pictura căpătase întîietate în epoca elenistică și fusese din belșug folosită de lumea romană în scopuri religioase sau profane. Creștinii recurseseră la ea pentru a acoperi pereții catacombelor, sau chiar ai bisericilor, cum este cazul la Dura.

După triumful religiei lor, ei au întreprins și în acest domeniu, ca și în arhitectură, felurite experiențe în care se reflectă bogăția trecutului ai căror moștenitori erau, precum și incertitudinile lor în privința programelor ce trebuiau aplicate. Unii socoteau că era nimerit să se continue decorarea pereților bisericilor, ca și a pavimentelor, cu subiecte pur profane, poate cu intenția de a evoca bucuriile paradiziace. O descriere a bisericilor din Gaza (în Palestina), datorată retorului Horicius (secolul al VI-lea), ne arată că la biserica Sfîntul Ștefan s-a reprezentat pe pereții navelor laterale Nilul mărginit de pajiști populate cu animale. La biserica Sfîntul Serghie, în absidele nord și sud, erau figurate livezi de meri, peri, rodii printre care zburătăceau păsări. Un decor executat în același spirit s-a păstrat pe arhivoltele arcadelor din biserica Fecioarei Acheiropoietos de la Salonic (secolul al V-lea), unde ghirlande de flori și ciorchini de fructe se revarsă din vase de un albastru închis pe fond de aur, pe cînd păsări și șerpi se înscriu în octogoane; doar ici și colo cîte o cruce înscrisă într-un cerc ne amintește că ne aflăm într-un edificiu creștin. Dintr-un fragment din Viața sfîntului Ștefan cel Tînăr (Migne, *Patrologia Graeca*, vol. 100, col.

1113), pare să reiasă că bisericile de la Constantinopol anterioare crizei iconoclaste aveau un decor pictat cuprinzînd reprezentări de arbori, păsări, animale și chiar scene « satanice » de curse de cai, de vînătoare, de teatru și de jocuri din hipodrom.

Însă această practică le punea unora probleme de conștiință. O scrisoare a sfîntului Nil, către sfîrșitul secolului al IV-lea, ne-a păstrat amintirea acestor frămîntări. Un înalt magistrat, eparhul Olympiodor, îi scrisese pentru a-l întreba dacă se cuvenea să se înfățișeze scene de vînătoare și de pescuit « doar pentru plăcerea ochilor » în interiorul unei biserici pe care o ctitorise. Nil îi răspunse că ar fi un lucru « copilăresc și neserios ». Îl sfătui să picteze imaginea crucii în absidă și, de o parte și de alta a naosului, scene luate din Vechiul și din Noul Testament « pentru ca neștiutorii de carte, ce nu pot ceti Sfînta Scriptură, să învețe, privindu-le, faptele bune ale celor care l-au slujit cu credință pe Dumnezeu și să fie îndemnați să imite această nobilă purtare care i-a făcut să prefere cerul pămîntului și lucrurile nevăzute lucrurilor văzute ». Aceasta a fost doctrina pe care au apărat-o cei trei mari dascăli și ierarhi ai bisericii orientale, profund pătrunși de elenism, Vasile din Cezareea, Grigore din Nazianz și Grigore din Nysa: pentru ei decorul figurat din biserici trebuia să-i instruiască pe credincioși prin ilustrarea Sfintei Scripturi. Această doctrină a ieșit biruitoare pînă la urmă împotriva acelora care, ca Eusebiu din Cesareea (267—340) și, mai tîrziu, Epifan, episcop de Salamina, în Cipru (367—440), rămăseseră credincioși intransigenței vremurilor de început și vedeau în reprezentarea lui Hristos, a Fecioarei, a îngerilor și a sfinților, o supraviețuire a practicilor idolatriei și, în același timp, o blasfematorie zeificare a omului. Propunînd pictorilor aceste subiecte extrase din Scriptură, care trezeau un adînc răsunet în sensibilitatea lor și, totodată, în aceea a spectatorilor, Biserica a contribuit la nașterea unui nou stil pe care desigur îl favorizaseră prefacerile

intervenite în artă în secolul al III-lea, dar care, poate, nu s-ar fi cristalizat dacă s-ar fi rămas la temele decorative preluate de la păgînism.

1. MOZAICUL

Originile mozaicului parietal

Pentru pictura murală bizantinii dispuneau de două tehnici: mozaicul din bucăți de sticlă colorată și fresca. Primul pare să fi fost inventat la Roma către mijlocul secolului I î.e.n. pentru decorarea pereților grotelor artificiale consacrate Muzelor (de unde și numele său) sau Nimfelor. El avea drept scop să accentueze prin propria sa sclipire efectele irizării apei. Astfel, curînd începu să fie utilizat, încă de prin secolul I e.n., la fîntîni și pe bolțile sălilor termelor. Farmecul exercitat de scînteierea lui a făcut să fie folosit și în mausolee și în edificiile religioase unde se adunau credincioșii: mozaicul a fost întrebuințat în acele *mithraea* și în bazilica închinată cultului lupercal (sfîrșitul secolului al III-lea), descoperită la Roma în 1613. El se adapta perfect la suprafețele concave ale bolților și ale cupolelor. Creștinii au recurs la el spre a-și împodobi mormintele, încă înaintea epocii lui Constantin. Mausoleul familiei Iulia de la Vatican ne-a păstrat un « incunabul » al mozaicului creștin, din jurul anului 250: pe lunete se pot vedea povestea lui Iona, Pescuitorul de suflete și Bunul păstor, iar pe boltă, Hristos-Helios.

Dar numai Biserica biruitoare a oferit acestei tehnici toți sorții de izbîndă.

Estetica mozaicului bizantin

Cuburile de sticlă colorată, absorbind și reflectînd lumina, făceau să scînteieze culorile cu o strălucire pe care nu o aveau pietrele opace ale mozaicului pavimentar. Bisericile deveneau — nu așa cum s-a spus — domeniul nopții și al obscurității, ci al luminii divine pe care sfîntul Pavel și Plotin o celebraseră după Platon și Psalmist. Somptuozi-

tatea materiei și a coloritului generau simțămîntul măreției supraomenești. Prin efectele sale de fulgerări somptuoase de lumină și în același timp prin simplificarea desenului pe care o implica, mozaicul era materia adecvată dezvoltării stilului de care avea nevoie înflorirea religiei creștine într-o societate imperială. Mozaicul exclude în principiu degradeurile și clarobscurul, deoarece fiecare cubuleț formează un ton local încastrat în suportul de mortar și nu se poate contopi cu cel de alături. Dimpotrivă, el favorizează reprezentarea figurilor cu două dimensiuni, într-un spațiu fără adîncime. Mozaicurile renascentiste din San Marco de la Veneția și din San Pietro de la Roma arată cum această tehnică își pierde orice forță expresivă cînd încalcă exigențele care îi sînt proprii spre a încerca să rivalizeze cu pictura executată cu pensula.

Mozaicul răspundea deci cerințelor unei arte care avea misiunea de a evoca esențele spirituale prin mijlocirea unor reprezentări figurative și care, pentru aceasta, trebuia să obțină forme purificate de tot ceea ce ar fi putut aminti îndeaproape materia carnală și pămînteană.

Într-adevăr, arta creștină țintea spre cu totul alte scopuri decît arta păgînă. Fără îndoială aceasta din urmă fusese mai profund religioasă în inspirația sa decît s-a spus uneori. Scopul său principal nu a fost, în operele majore, să placă pur și simplu spectatorului, ci să aducă prinos zeilor și, în același timp, măreției cetății. Cu toate acestea, în civilizația Greciei clasice, în care oamenii și-i închipuiau pe zei asemenea lor și în care rațiunea se străduise să pătrundă tainele structurii lumii, arta se consacrase studiului datelor vieții lor reale spre a le ridica la suprema treaptă de frumusețe armonioasă sau de pitoresc atrăgător. Arta elenistică și arta romană, mergînd pe acest făgaș, excelaseră în redarea aparențelor și a iluziei spațiale. Totuși, în secolul al III-lea e.n., criza profundă prin care a trecut Imperiul și presiunea păturilor populare și rurale au avut drept consecință nu numai o

decădere a meşteşugului, dar şi mai mult încă o schimbare în estetică ce a adus după sine o reacţie împotriva excesului perfecţiunii formale şi reci atins în epoca Antoninilor: o mişcare asemănătoare a ridicat întregul nostru secol XX împotriva academismului secolului al XIX-lea. Filozoful Plotin, care a tălmăcit atît de bine frămîntările epocii sale, arăta că « ochiului trupesc » ar trebui să-i fie substituit « ochiul lăuntric », şi că « viziunea intelectuală », depăşind nu numai datele simţurilor, ci şi gîndirea discursivă raţională, îngăduia, prin entuziasm şi uitare de sine, să se atingă extazul ce permitea contemplarea inefabilă şi indescriptibilă a *Fiinţei*. Aşa cum reiese foarte bine din pătrunzătoarele analize asupra esteticii din această vreme făcute de R. Bianchi Bandinelli, concepţiei despre artă ca o *techně*, un meşteşug şi o ştiinţă, în stare să redea realitatea obiectivă, i-a urmat aceea despre artă ca operă a revelaţiei, aparţinînd lumii transcendenţei. Plotin şi discipolul său Porfiriu ne-au păstrat de asemenea amintirea acelui pesimism ce cuprinsese pe atunci societatea romană. Porfiriu însuşi n-a ajuns oare în pragul sinuciderii? În contrast cu idealul de frumuseţe atletică şi de vitalitate cuceritoare care însufleţise Grecia clasică, Plotin a exaltat virtutea maladiei şi a suferinţei care, făcîndu-l pe om conştient de slăbiciunea trupului său, îl îndeamnă să-şi cultive viaţa spirituală. Creştinismul a venit să aline aceste nelinişti şi să dea o hrană acestor aspiraţii către misticism şi ascetism. Pe cînd anticii au avut tendinţa de a intelectualiza şi au urmărit « să placă », bizantinii au tins către spiritualitate şi către emoţie. Ei au prefăcut în *stil* elemente — ca frontalitatea sau imobilitatea — care fuseseră, nu o dată, efectul stîngăciei în artele populare sau provinciale. Prin ruptura cu ,,academismul'' şi iluzionismul antic şi prin izbînda viziunii interioare, arta lor vesteşte arta timpului nostru, dar cu această profundă deosebire că în loc să lase creatorului cea mai deplină libertate, ea îi pretindea un anumit conformism faţă de proto-

tipuri şi socotea o necesitate fundamentală comuniunea între artist şi public.

În sfîrşit, renunţînd sub imperiul exigenţelor tehnicii sale proprii la perspectiva frescelor elenistice şi romane care « spărgea » peretele, mozaicul bizantin a creat o pictură cu adevărat monumentală care se integra spaţiului edificiilor pe care le împodobea şi care respecta liniile arhitecturii. Credinciosul care pătrundea în biserică se pomenea în miezul unui mediu omogen, unde fondul luminos de aur al mozaicurilor potenţa simţămîntul de dilatare şi dematerializare.

Numai o parte din mozaicurile din epoca paleocreştină a ajuns pînă la noi. Cele din bisericile de la Alexandria, de la Antiohia, din Palestina şi chiar de la Constantinopol, executate înainte de Sfînta Sofia ridicată de Iustinian, au dispărut odată cu monumentele pe care le decorau. Salonic, Ravenna şi Roma sînt singurele oraşe în care s-au păstrat unele mozaicuri aparţinînd mai multor secole. Oricît de mare ar fi fost favoarea de care se bucura, mozaicul era costisitor şi presupunea participarea unor artişti specializaţi. Bisericile în care a fost folosit au rămas o minoritate în ansamblul lumii bizantine şi, de cele mai multe ori, au fost acelea care au putut beneficia de dărnicia împăraţilor, principilor, papilor şi dregătorilor bisericii sau altor mari personaje. Iar decorul se reducea adesea la zona altarului. În sfîrşit, multe dintre fragmentele care au supravieţuit sînt nesigur datate. Atunci cînd lipsesc datele literare sau epigrafice despre istoria monumentului şi a decoraţiei sale, este adesea anevoios să se stabilească o cronologie precisă, bazată pe criterii stilistice, persistenţa anumitor formule putînd să se datoreze imitării unor modele antice.

Sfîntul Gheorghe de la Salonic

Din această pricină datarea mozaicurilor bisericii Sfîntului Gheorghe de la Salonic fluctuează între sfîrşitul secolului al IV-lea şi începutul secolului al VI-lea, ajungînd uneori

pînă în secolul al VIII-lea. Ipoteza cea mai aproape de adevăr pare să fie că ele au fost executate atunci cînd acest mausoleu imperial de pe vremea lui Galeriu a fost prefăcut în biserică sub Teodosie I (379—395). Ele aveau drept scop să preamărească Puterea lui Dumnezeu (Dynamis), căreia îi era consacrat edificiul. Urmele reperate în tencuială și ce a mai rămas din mozaicuri au permis să se vadă că în centrul cupolei fusese reprezentat Hristos ca biruitor, ridicînd mîna dreaptă și cu stînga ținînd crucea, în centrul unui medalion tivit cu stele, ghirlande și un curcubeu susținut de patru îngeri. Într-o zonă concentrică, peste cincisprezece personaje — apostoli și prooroci — din care nu s-au mai păstrat decît picioarele, fuseseră înfățișați într-un peisaj paradiziac. În sfîrșit, zona următoare, destul de bine păstrată, care ocupa toată baza cupolei, era alcătuită din mari panouri cu fond de aur. Sfinți martiri ai bisericii răsăritene, tineri și imberbi *(il. 16)* sau vîrstnici și cu barbă se înșiruie frontal în tradiționala atitudine de oranți, cu mîinile ridicate, dinaintea unor construcții cu etaje, împodobite cu frontispicii triunghiulare, frînte sau arcuite, cu nișe cu concă și cu pavilioane circulare. Aceste construcții fuseseră dispuse în așa fel încît să evoce absidele bisericilor flancate de navele laterale și precedate de un altar deasupra căruia se ridica un baldachin. Putem vedea aici aplicarea la un subiect creștin a unor fundaluri de arhitecturi fantastice, foarte frecvente în picturile aparținînd așa-numitelor stiluri « al doilea » și « al patrulea », din casele de la Pompei, Herculanum și Boscoreale și care derivau ele însele din decorurile teatrelor elenistice. Figurile martirilor sînt remarcabile prin frumusețea lor armonioasă, totodată vie și solemnă. Mai jos, bolțile nișelor au fost decorate cu păsări și fructe într-un cîmp de rozete, sau în interiorul unor casete realizate în desen; aceste motive, care s-ar putea să fi fost împrumutate de la țesăturile sasanide, slujesc la evocarea vieții paradiziace.

Hosios David de la Salonic

Tot la Salonic, în biserica numită în Evul Mediu Hosios David sau Hristos Latom, dar care, atunci cînd a fost construită în secolul al V-lea, a fost probabil închinată proorocului Zaharia, conca absidei este ocupată de o teofanie, contemporană cu prima etapă a edificiului *(il. 15)*: Hristos apare așezat pe un curcubeu, înconjurat de aureolă, între simbolurile celor patru evangheliști. Tînăr, fără barbă, înveșmîntat în purpură, așa cum trebuie să fie Stăpînul lumii, el ridică mîna dreaptă după gestul oratorului antic și ține în mîna stîngă un *volumen* desfășurat, cu un text inspirat din două versete ale lui Isaia (XXV, 9—10). Dedesubt, un dîmb din care izvorăsc « cele patru fluvii » ale Raiului este înconjurat de rîul Iordan. Identitatea celor două personaje care încadrează scena este nesigură: cel din stînga stă încovoiat și ține amîndouă mîinile ridicate în semn de mirare; cel din dreapta este așezat într-o atitudine mai calmă. Despre primul s-a crezut mai degrabă că ar fi Iezechiel și nu Isaia, iar al doilea Avacum sau Zaharia, patronul capelei. Comparația între acest mozaic și acela din biserica Santa Pudenziana de la Roma (începutul secolului al V-lea) arată în ce fel Răsăritul bizantin și Apusul latin au elaborat imagini deosebite ale măreției divine, care reprezenta și într-o parte și în cealaltă tema privilegiată a absidei. La Roma, într-o compoziție foarte rațională, al cărui clasicism era admirat de Poussin, Hristos este înfățișat tronînd între apostoli, totodată ca un filozof între discipolii săi și ca un împărat între demnitarii de la curtea sa, pe un fundal de arhitectură în care monumentele Ierusalimului pămîntean simbolizează Ierusalimul ceresc: mintea omenească își imaginează lumea de dincolo pornind de la datele terestre pe care le înnobilează urmînd aceeași cale ca și idealismul clasic. Dimpotrivă, la Salonic subiectele sînt extrase din descrierile lăsate de vizionari în Vechiul Testament (Iezechiel și Isaia) și în Apocalipsă. Dar chipul lui Hristos

mai păstrează încă ceva din prospețimea și farmecul modelelor elenistice. Totuși el a căpătat un aer nou de gravitate concentrată, pur bizantină, care ne îndeamnă să credem că este vorba despre o operă mai recentă decît Bunul Păstor din pretinsul mausoleu al Gallei Placidia de la Ravenna, cu care se înrudește sub mai multe aspecte.

« Mausoleul Gallei Placidia » de la Ravenna

În acest edificiu, ridicat de Galla Placidia în cursul celui de-al doilea pătrar din secolul al V-lea, pe latura sud a nartexului bisericii Sfintei Cruci, mozaicurile cu fond albastru-închis înviorat de reflexe gălbui sau azurii ocupă toate suprafețele curbe: bolți, lunete și calote. Subiectele pe care le înfățișează sînt însuflețite de acel spirit triumfător care caracterizase o bună parte din arta imperială romană și de care s-a lăsat pătrunsă și Biserica atunci cînd a biruit zeii neadevărați. În centrul calotei, o cruce latină aurită, imagine a Învierii, strălucește în mijlocul unui cer de noapte pe care sclipesc vreo opt sute de stele. Pe pandantivi simbolurile înaripate ale Evangheliștilor se înalță din nori învîrstați cu galben și verde. Cele patru laturi ale turlei, încununate de cîte o « cochilie » sau concă desenată în mozaic, apar ca echivalentele picturale ale nișelor din arhitectura romană, în care se așezau statuile zeilor sau ale împăraților. În fiecare dintre ele figurează cîte doi apostoli, îmbrăcați în togă cu *clavis* (fîșie verticală de culoare întnuecată) și în mantie. Ei ridică mîna dreaptă, asemenea oratorilor antici, desigur pentru a aclama crucea centrală *(il. 17)*. Fondurile de iarbă verzuie pe care stau în picioare ucenicii lui Hristos vin din pitoreasca artă elenistico-romană și dau panoului o anume adîncime. Tot de tradiția iluzionismului păgîn se leagă și porumbeii care, pe aceste pajiști, se apropie de bazine spre a bea apă, simbolizînd sufletele celor aleși, chemați să guste prospețimea vieții veșnice. Printre apostoli doar sfinții Petru și Pavel pot fi identificați, primul după cheia pe care o ține

în mîna stîngă, al doilea după fruntea lui pleșuvă. Dealtfel au fost așezați la est, în partea privilegiată.

Cei patru apostoli care n-au mai avut loc pe fețele turlei au fost așezați pe bolțile în leagăn ale brațelor est și vest, în mijlocul împletiturilor de vrejuri de viță, care derivă din arta decorativă romană, dar încărcîndu-se aici de un sens simbolic nou, întemeiat pe cuvîntarea lui Hristos către discipolii săi (Ioan, XV, 5): « Eu sînt vița, voi sînteți mlădițele ». Bolțile nord și sud sînt acoperite de corole de flori albe și roșii, de stele albăstrii și de mici globuri de aur, care amintesc îndeaproape anumite țesături copte. Pe lunetele din capătul brațelor est și vest, cerbi care trec prin ghirlandele de acant vin să se adape la un izvor înconjurat de ierburi. Este ilustrarea Psalmului 41,1: « În ce chip dorește cerbul izvoarele apelor, așa te dorește sufletul meu pe tine, Dumnezeule ». Pe luneta de sud, sfîntul Laurențiu — pe atunci cel mai popular în Italia după sfinții Petru și Pavel — ținînd crucea de procesiune și cartea Psalmilor (atribute ale ordinului diaconilor căruia îi aparținea) se îndreaptă spre instrumentul martiriului său, grătarul cuprins de flăcări. Luneta de deasupra intrării de la nord adăpostește reprezentarea binecunoscută a Bunului Păstor. Tema idilică din Catacombe, care mai era încă aproape de Teocrit și de Virgiliu, se pătrunde de măreția imperială: Hristos nu mai este îmbrăcat în tunica scurtă a ciobanului, ci în mantia de purpură și tunica de aur cu *clavi* albăstrii. El a înlocuit toiagul sau naiul cu crucea, pe care o ține ca pe un sceptru. Simetria cu care sînt împărțite cele două grupuri de cîte trei oi, stilizarea arbuștilor, ierburilor și stîncilor, spațiul redus care tinde să aducă figurile în prim plan marchează introducerea unui stil nou la un subiect care, datorită originilor sale, mai păstrează încă o anume suavitate. Este cu neputință să se identifice cu certitudine locul de baștină al artiștilor care au făcut aceste mozaicuri. Dar nimic nu ne împiedică să ne gîndim că Galla Placidia i-ar fi putut recruta pe unii

dintre ei de la Constantinopol, unde trăise cîțiva ani în surghiun. Asemănarea dintre capul sfîntului Pavel și acela al unui bătrîn șezînd, de pe pardoseala Marelui Palat din Constantinopol, este atît de mare încît putem crede că artiștii au folosit caiete de modele foarte asemănătoare unul cu altul. Și idealismul vag al majorității apostolilor din « mausoleu » ne amintește mai mult de portretele din Orientul grec decît de cele din Occidentul latin. Meșterii veniți de la Constantinopol au format probabil ucenici la fața locului.

Baptisteriul catedralei de la Ravenna Sub episcopatul lui Neon, puțin după jumătatea secolului al V-lea, cupola baptisteriului catedralei de la Ravenna fost acoperită cu strălucitoare mozaicuri. Ele erau menite să reveleze adevărurile supranaturale catehumenilor care intrau pentru prima oară în edificiu spre a primi sfînta taină a botezului, conceput pe atunci ca o iluminare (în grecește *photismos*, localul însuși fiind numit *photisterion*: locul unde li se dăruiește neofiților lumina). Ca și la Sfîntul Gheorghe de la Salonic, cupola era împărțită în trei zone: în medalionul central, o teofanie, aceea a Botezului lui Hristos; în zona următoare, apostolii și, în sfîrșit, în cercul exterior, arhitecturi fanteziste *(il. 18)*. Procesiunea apostolilor, condusă de sfinții Petru și Pavel, avea un caracter triumfal. Îmbrăcați cu o tunică și cu o mantie, alternativ colorate în aur și în argint, ei înaintează pe un teren verzui, fiecare ținînd în mîinile acoperite de mantie, în semn de respect, o cunună aurită, emblemă a victoriei pe care au repurtat-o asupra morții prin martiriul lor. Candelabrele în formă de tijă de acant care îi separă unul de altul apăruseră adesea, în arta păgînă, în scenele de glorificare a împăraților sau a defuncților. Capetele apostolilor identificați după inscripții sînt individualizate cu o vigoare expresivă demnă de cele mai bune portrete din Occidentul roman și contrastează prin aceasta cu chipurile mai idealizate din « mausoleul »

Gallei Placidia. Zona exterioară este împărțită în opt panouri separate prin candelabre în formă de tijă de acant. Fiecare panou este decorat cu o exedră flancată de încăperi laterale, ca un altar de bazilică. În exedre, patru tronuri, acoperite cu perne galbene și purpurii și marcate cu cîte o cruce pe spătar, alternează cu patru mese de altar purtînd o Evanghelie deschisă: astfel sînt deci reprezentate cele patru Evanghelii și, poate, tronurile celor patru patriarhi (Roma, Constantinopol, Alexandria, Antiohia). Exedrele cu cele patru tronuri sînt încadrate de compartimente cu grilaj azuriu, îndărătul cărora se resfiră ramurile grădinii raiului. Exedrele care cuprind altarele sînt flancate de nișe cu concă, în care au fost așezate jilțuri cu spătar purtînd fiecare o coroană bătută în nestemate și destinată fără îndoială celor aleși: Împărăția Domnului este pregătită încă de pe acum pentru a doua sa venire. În această zonă culorile ating cea mai intensă forță de vibrație.

Baptisteriul arian Aceste teme au fost reluate în baptisteriul pe care Teodoric (493—526), doritor să lase catolicilor ortodocși dreptul de a se folosi de edificiile cultului lor, a pus să fie construit spre sfîrșitul secolului al V-lea, la sud-vest de catedrala pe care o ridicase la Ravenna pentru poporul său de goți care îmbrățișase arianismul. Cupola, mai mică decît cea din baptisteriul catedralei lui Ursus, nu a mai fost împărțită decît în două zone *(il. 19)*. În medalionul central, unde se înscrie scena Botezului, rîul Iordan nu mai este o mică figură alegorică, așa cum fusese în baptisteriul precedent, ci, spre a echilibra mai bine compoziția, capătă aceeași amploare ca și celelalte două personaje. Atitudinea lui Ioan-Botezătorul, în aparență stîngace, cu piciorul drept îndoit, este fără îndoială acea *proskynesis* (prosternare), preambul al ritualului aulic, și s-ar putea să fie un omagiu adus lui Hristos ca împărat. Din lipsă de loc s-a suprimat zona periferică de arhitecturi și, pentru a vesti

«cea de-a doua venire», artiştii s-au mulţumit să îndrepte procesiunea apostolilor, conduşi tot de sfinţii Petru şi Pavel, spre un tron bătut în pietre scumpe şi cu o pernă purpurie dinaintea căreia se ridică o cruce purtînd mantia de purpură a lui Hristos.

Uniformitatea mai accentuată a atitudinilor, numărul mai mare de figuri frontale, mişcarea mai potolită, cutele mai rigide ale veşmintelor dau procesiunii apostolilor din această cupolă un aer solemn mai hieratic şi, prin aceasta, mai bizantin. Culorile sînt mai reci şi cu o gamă mai redusă. După dinamismul care — în baptisteriul catedralei — se manifestase în colorit, în atitudini, în diversificarea portretelor, în fantezia arhitecturilor, urmează o artă mai austeră şi mai puţin savantă. Mozaicarii au înlocuit fondul albastru, moştenit de la tradiţia romană, cu fondul de aur, practicat mai înainte în regiunile răsăritene ale Imperiului şi care avea să predomine de acum înainte.

Capela arhiepiscopiei

Impresia de austeritate se desprinde şi din mozaicurile cu fond de aur, ce decorează capela pe care episcopul Petru al II-lea (499—519) a construit-o în palatul său pentru a putea primi aici spovedaniile *(il. 21)*. Patru îngeri înveşmîntaţi în alb şi aşezaţi pe muchiile bolţii centrale îşi ridică braţele, asemenea Victoriilor-Nike elenistice şi romane, pentru a susţine un disc cuprinzînd monograma lui Hristos (hrismon). Triunghiurile pe care le delimitează sînt ocupate de simbolurile înaripate ale celor patru evanghelişti. Liniile directoare ale compoziţiei urmează îndeaproape liniile arhitecturii. Intradosurile arcurilor de la est şi de la vest poartă fiecare, de o parte şi de alta a unui bust reprezentîndu-l pe Hristos, busturile celor şase apostoli, în medalioane. Pe intradosurile arcurilor de la sud şi de la nord sînt reprezentate busturile a şase sfinţi şi respectiv a şase sfinte. Chipurile lor cu ochi încremeniţi reflectă o profundă gravitate,

pe care nu o îndulcesc, la femei, nici albul voalurilor de mătase, nici bogăţia giuvaerelor bătute în nestemate; aceste busturi înscrise în medalioane derivă din *imago clipeata*, tondo sculptat sau pictat din arta epocii romane. Bolta absidei a fost refăcută cu pictură în tempera, în aşa fel încît să amintească vechiul decor de mozaic, pe care strălucea o cruce pe un cer albastru spuzit de stele aurite (ne vom aminti că aproximativ în aceeaşi perioadă sfîntul Nil recomanda eparhului Olympiodor să decoreze cu o cruce absida bisericii sale). În pridvor, luneta de deasupra uşii de la intrare cuprinde imaginea, foarte refăcută, a lui Hristos-soldat, călcînd în picioare leul şi aspida, aşa cum grăieşte Psalmistul (90, 131). Bolta în leagăn este împodobită cu păsări de toate culorile, înscrise înlăuntrul unor compartimente romboidale, delimitate de trandafiri stilizaţi şi de flori de crin albe: este evidentă asemănarea cu mozaicurile din bolţile în leagăn ale nişelor din biserica Sfîntul Gheorghe de la Salonic şi cu ţesăturile sasanide.

Sant'Apollinare Nuovo

Tot epocii lui Teodoric (493—526) îi aparţin şi majoritatea mozaicurilor din biserica pe care conducătorul got a construit-o alături de palatul său întru cinstirea lui Hristos şi care a primit apoi numele de Sant'Apollinare Nuovo atunci cînd episcopul Ioan VII a mutat aici, pe la mijlocul secolului al IX-lea, spre a-l feri de ameninţarea sarazinilor, trupul sfîntului, păstrat pînă atunci în sanctuarul maritim de la Classis (în italiană Classe)*. În acest răstimp, după ce trupele lui Iustinian, comandate de Belizarie, puseseră stăpînire pe oraş în 540, biserica palatină a lui Teodoric fusese dată cultului catolic ortodox între 556 şi 565 sub arhiepiscopul Agnellus, urmaş al lui Maximian. Atunci ea fusese închinată sfîntului Martin din Tours, marele distrugător al păgînilor şi al ereticilor.

* Vechiul port al Ravennei.

Bolta absidei, dărîmată în secolul al XVI-lea spre a se ridica un altar baroc, purta un mozaic cu imaginea lui Hristos tronînd ca « Domn al Slavei », imagine obişnuită pentru acest loc şi care nu se explică neapărat prin primul hram al bisericii. În schimb, datorită acestui hram închinat Mîntuitorului, pentru registrul superior al pereţilor laterali ai navei centrale, deasupra arcadelor, s-au ales temele Minunilor şi Patimilor. De fiecare parte, treisprezece panouri cu subiecte figurative alternează cu paisprezece compartimente decorate cu o scoică avînd deasupra o cruce între doi porumbei. La nord se desfăşoară ciclul Minunilor, începînd cu Nunta din Cana şi terminînd cu tămăduirea slăbănogului de la Vitezda. Nunta din Cana — panou prost restaurat în secolul al XIX-lea cu scena înmulţirii pîinilor — este urmată de adevărata scenă a înmulţirii pîinilor şi peştilor, în aşa fel încît extremitatea de est, lîngă altar, este ocupată de cele două minuni simbolizînd Trupul şi Sîngele mistuite în jertfa euharistică. La sud s-au reprezentat Patimile, începînd cu Cina cea de taină — lîngă altar, fiindcă figura instituirea tainei împărtăşaniei — şi terminînd cu arătarea lui Iisus apostolilor pe drumul spre Emaus şi Necredinţa lui Toma. Hristos este înfăţişat aici cu barbă, pe cînd în scenele Minunilor chipul lui este imberb. Poate în ciclul Minunilor a existat intenţia de a-l arăta pe Iisus tînăr, Cuvîntul întrupat, apropiat oamenilor pe care îi ajută, pe cînd în scenele Patimilor Hristos este mai în vîrstă, suferind, dar în acelaşi timp biruitor asupra încercărilor şi morţii. Dealtfel, pe partea de nord, în capătul dinspre răsărit al registrului inferior, Hristos apare ca Prunc aşezat pe genunchii mamei, pe cînd exact în faţă, la sud, este reprezentat matur, cu barbă, aşezat pe tronul împărătesc. Vom mai nota că, în seria scenelor Patimilor, Învierea urmează îndată după Drumul Crucii, creştinii din acele timpuri încercînd încă o oarecare reţinere în a trata subiectul cumplit al Răstignirii.

În zona mediană a fiecărei părţi, şaisprezece figuri de prooroci şi de patriarhi ocupă spaţiul dintre ferestre şi cele trei compartimente din capete, sub panourile cu scoici din registrul superior, ce formează un fel de nişe în care figurile se încadrează asemenea statuilor antice. Personajele dovedesc un simţ al volumului şi al spaţiului excepţional în această perioadă, care l-a îndemnat pe artist să le aşeze pe un soclu tratat în perspectivă, cu umbre purtate. Strămoşii acestor figuri sînt statuile filozofilor şi scriitorilor antici, dintre care cele mai vechi exemple le constituie Sofocle şi Demostene.

În registrul inferior, la sud, care apare astfel ca partea privilegiată în raport cu aceea de la nord, Teodoric a pus să fie înfăţişat în tovărăşia dregătorilor de la curtea sa, ieşind din palatul ravennat pentru a aduce ofrande lui Hristos aşezat pe tron. În chip simetric, la nord, regina şi doamnele din suita sa, pornind din Classis, se îndreaptă în procesiune spre a aduce daruri Fecioarei şi Pruncului. Cînd biserica a trecut la cultul catolic ortodox, sub Iustinian, arhiepiscopul Agnellus a acoperit imaginile principilor goţi eretici şi ale membrilor suitei lor, înlocuindu-le cu cele două vestite procesiuni ale martirilor. Din vremea lui Teodoric dăinuie reprezentarea palatului regelui şi a portului Classis, precum şi Hristos şi Fecioara, aşezaţi fiecare pe un tron împărătesc şi înconjuraţi de cîte patru îngeri care ţin fiecare o lungă nuieluşă aurită, la fel ca silenţiarii care făceau de gardă de o parte şi de alta a împăratului în timpul audienţelor. Tronul lui Hristos are spătarul în formă de liră, care îşi făcuse apariţia la Constantinopol sub Leon I (457 — 474). După cît se pare iconografia procesiunii suveranilor purtînd ofrande aduse lui Dumnezeu vine din capitala Imperiului. Dar tradiţia ravennată a temperat hieratismul accentuat al scenelor cu Hristos şi Fecioara aşezaţi pe tronuri, introducînd în partea

de jos a registrului motivul pajiştii de un verde

ca smaraldul, unde cresc florile albe și purpurii ale raiului.

Cele două cortegii de martiri *(il. 22)*, care datează de pe vremea arhiepiscopului Agnellus (556—565), se deosebesc de mozaicurile lui Teodoric prin stilul lor și prin culoarea mai blîndă a fondurilor de aur. Pentru a dărui luminii care se răspîndește din aceste fonduri o vibrație mai puțin monotonă, artistul a introdus mici cuburi gălbui, trandafirii sau verzui. Ba chiar a așezat unele cuburi cu pelicula de aur înspre mortar, în așa fel încît irizarea să se vadă prin întreaga masă a pastei de sticlă. La sud, pe o pajiște verde smălțuită cu flori albe și roșii, pășesc douăzeci și șase de sfinți, tineri sau bătrîni, cu sau fără barbă, purtînd cununa martiriului lor. Ei sînt înveșmîntați în tunici și mantii albe, în afară de sfîntul Martin, noul patron al bisericii, care, așezat în fruntea cortegiului, a avut dreptul la mantia imperială de purpură, și de sfîntul Laurențiu, foarte popular în Italia, care este drapat într-o tunică aurie. Veșmintele și trupurile și-au pierdut volumul și greutatea. S-ar putea spune că faldurile sînt parcă atîrnate de capete, care își păstrează în schimb întreaga importanță de portrete. Profesorul Grabar a arătat că aceasta este întrucîtva o urmare estetică a obiceiului roman de a pune — din motive de economie — un cap «portretizat» pe trupul unei statui cu togă, dinainte sculptată în serie.

La nord, cortegiul femeilor este precedat de cei trei regi magi care, cu o mișcare vie, după tradiția iconografică a epocii, îi aduc pruncului Iisus vase de metal prețios conținînd ofrande. Cele douăzeci și două de fecioare martire sînt îmbrăcate la fel de somptuos ca și patricienele din suita împărătesei. Pe cap poartă diademe, de sub care cad pe umeri lungi văluri albe, cărora cuburile de marmură din care sînt făcute le dau aspectul de lînă, în contrast cu strălucirea smalțurilor albe cu care s-a redat mătasea tunicilor lungi. Din plăcerea cu care au fost tratate aceste zvelte figuri de femei fastuos împodobite se

desprinde desigur o parte din senzualitatea care și-a avut și ea locul în lumea Bizanțului. Dar farmecele profane se supun ritmului sacru. Repetarea acestor figuri cu atitudini identice, drapate în veșminte de aceeași culoare, despărțite unele de altele prin palmieri, este asemănătoare cu invocațiile psalmodiate ale litaniilor, amintite și de prezența numelui deasupra fiecărui personaj.

San Vitale Mozaicurile din biserica San Vitale sînt limitate doar la spațiul bemei și al absidei. Ele au fost poate începute înaintea intrării în oraș a trupelor lui Belizarie, în 540, și aveau drept scop să preamărească jertfa euharistică, oficiată pe altarul pe care îl domină. Dat fiind că multe dintre subiectele tratate sînt luate din Vechiul Testament, a cărui ilustrare se alcătuise încă înainte de triumful bisericii, ele au păstrat un caracter antic destul de pronunțat. La parter, pe timpanele de deasupra arcadelor ternare sînt reprezentate cele trei jertfe din Vechiul Testament, care prefigurează euharistia: la sud, jertfele lui Abel și Melhisedec, la nord aceea a lui Avraam, precedată de vizita pe care cei trei îngeri — simbolul Treimii — au făcut-o patriarhului spre a-i anunța nașterea fiului său Isaac. În colțuri se află la sud, în dreapta, Isaia, unul din cei trei mari prooroci care au vestit venirea lui Hristos, și, în stînga, Moise ducînd mai întîi la păscut turmele socrului său, apoi descălțîndu-se pe muntele Horeb de unde iese para de foc din rug. Moise era socotit de teologi ca o prefigurare a lui Hristos, din pricina operei sale de legislator; pe de altă parte, rugul care arde fără să se mistuie simboliza suferințele lui Hristos, care nu îi vătămaseră natura divină *. Pe extremitățile corespunzătoare de la nord sînt înfățișați Ieremia, profetul Patimilor, și Moise, pe Muntele Sinai, întinzînd brațele spre mîna lui Dumnezeu pentru a primi Legea, pe cînd fratele

* Rugul arzînd este și simbolul nealteratei virginități a Mariei.

său Aaron și șefii triburilor discută înainte de a înălța Vițelul de aur: Primirea Legii pe muntele Sinai a fost asimilată cu prefigurarea Schimbării la Față sau a Pogorîrii Sfîntului Duh. În spatele lui Moise povîrnișurile muntelui Sinai au fost redate cu o îndrăzneală în alăturarea culorilor și a efectelor de suculență a pastei care amintesc de Cézanne sau Rouault. Avînd o bogată încărcătură de idei teologice aceste panouri sînt totodată adevărate capodopere de sensibilitate picturală.

Între grupurile din colțuri, pe cele două laturi, deasupra arcadelor parterului, a fost reluat binecunoscutul motiv al celor doi îngeri care zboară ținînd un cerc în care se înscrie o cruce: este adaptarea creștină a Victoriilor de pe arcurile de triumf păgîne.

Suprafețe dintre arcadele ternare de la etaj ne introduc în lumea Noului Testament, care a văzut împlinirea făgăduielilor celui Vechi. Cei patru evangheliști, martori ai venirii lui Hristos și ai jertfei sale, însoțiți de simbolurile lor, stau lîngă un pupitru, în mijlocul unui peisaj stîncos, iar mai jos se află mici scene acvatice, în care rațe, găinușe de apă, un bîtlan, o broască țestoasă mișună printre trestii. Sentimentul naturii este exprimat aici prin notații glumețe și vioaie, în spiritul elin, și amintește cîteva mozaicuri pavimentare. Pe timpanul acestor două arcade superioare se desfășoară, cu magnifică amploare decorativă și elegantă precizie a desenului, o scoică uriașă, tot de aspect antic, pe cînd arcul care o încununează este decorat cu împletituri de vrejuri de viță, încărcate cu ciorchini de struguri care se revarsă din vase frumoase, străjuite de porumbei, și se reîntîlnesc în jurul unui cerc în care se înscrie o cruce. Aceste încolăciri decorative intensifică mișcarea ascendentă a compoziției și atrag privirile spre bolta în cruce unde culminează subiectul fundamental al acestui întreg program: în fiecare din cele patru sectoare ale bolții, un înger cu brațele ridicate, asemănător cu cei din capela arhiepiscopiei, susține medalionul central care

cuprinde Mielul mistic, simbol prin excelență al Jertfei divine. În interiorul acestor compartimente separate prin ghirlande de flori și de fructe, și avînd la baza lor un păun, pasăre a nemuririi, se desfășoară fastuoase împletituri de acant în volutele cărora se înscriu flori multicolore, rodii de culoarea sîngelui, pantere cu pielea pătată, papagali albaștri și porumbei albi. Strălucirea culorilor se îmbină cu vioiciunea desenului și cu somptuozitatea ornamentelor pentru a ne purta imaginația în acea lume supranaturală unde, prin Jertfă, se celebrează Triumful lui Hristos. În opoziție cu Sant'Apollinare Nouvo, se vede aici superioritatea asupra bazilicilor cu șarpantă a edificiilor cu bolți și cupole, unde întreg decorul se putea uni într-o izbucnire către cer.

În conca absidei, Hristos imberb, drapat în purpură, stă pe sfera lumii. Înconjurat de doi îngeri care țin lunga baghetă de aur a silențiarilor imperiali, cu mîna dreaptă el întinde cununa triumfală de martir sfîntului Vitalie, înveșmîntat ca un înalt dregător bizantin. În mîna stîngă Hristos ține Cartea Apocalipsei ferecată cu șapte peceți. Din această parte episcopul Ecclesius îi închină biserica, al cărui ctitor este. În partea de jos cele patru fluvii ale Raiului țîșnesc dintr-o pajiște cu relief abrupt unde cresc crini și trandafiri, după o formulă aparținînd tradiției ravennate. Acestor notații pitorești le răspund în partea de sus niște nori subțiratici, albaștri și roșii, care însuflețesc fondul de aur. Seninătatea acestei imagini contrastează cu severitatea frămîntată a celei din absida bisericii Hosios David de la Salonic.

În sfîrșit, sub această reprezentare a curții cerești se află pe peretele arcuit al absidei, de o parte și de cealaltă a ferestrelor, două panouri care celebrau fastul curții imperiale *(il. 26)*. Ele comemorau oferirea patenei și potirului de aur pe care Iustinian și Teodora le dăruiseră bisericii, desigur cu prilejul tîrnosirii celebrate de Maximian în 547, mai degrabă decît în 548. Prezentarea

frontală a personajelor, siluetele lor care par suspendate, splendoarea veșmintelor sub care trupurile prea omenești se dematerializează, ne smulg din lumea vieții pămîntești de toate zilele, spre a ne introduce în sfera supranaturalului căreia îi aparține și curtea imperială. Capul împăratului și al împărătesei sînt dealtfel înconjurate de aureolă și, în afară de aceasta, Teodora se detașează pe fundalul unei nișe cu concă, iar aceasta, încă din epoca imperială romană, era menită să sublinieze caracterul preeminent al imaginilor pe care le încadra.

Înveșmîntat cu o tunică albă și o hlamidă de purpură cu *tablion* țesut cu fire de aur, Iustinian este înconjurat de trei înalți dregători, pe care hlamida lor albă cu *tablion* de purpură și fibula de aur pe umărul drept îi arată a fi membri ai ordinului senatorial. Aceștia sînt, probabil, la stînga împăratului, prefectul pretoriului care l-a reprezentat pe împărat la Ravenna și i-a remis poate lui Maximian darurile împărătești, și, la dreapta sa, generalul Belizarie și marele șambelan — *praepositus sacri cubiculi* — șeful casei civile și militare. Trebuie să ne ferim însă a socoti aceste identificări drept sigure. Părăsirea realismului în favoarea convențiilor i-a îngăduit artistului să combine felurite intenții. Pornind de la Iustinian și de la vecinul său, episcopul Maximian, personajele apar, cînd sînt privite mai de aproape, așezate parcă unele în spatele celorlalte: în jumătatea din stînga panoului, cotul drept al fiecăruia este plasat în fața pieptului celui care îi urmează; în jumătatea din dreapta, dimpotrivă, același cot este acoperit de figura care îl precede. Iustinian și Maximian înaintează deci în fruntea unui dublu cortegiu cuprinzînd, pe de o parte, laici — civili și militari — și pe de alta, fețe bisericești (un diacon purtînd Evanghelia și un ipodiacon ținînd cădelnița). Totuși, avînd simțul exigențelor picturii monumentale, atît de viu în arta bizantină, artistul a tratat această temă înșiruind personajele pe lățime în așa fel încît

să nu « spargă » zidul. Chiar și direcția antebrațelor drepte îndoite pare să arate că procesiunea se îndreaptă nu către spectator, ci spre dreapta sa, adică spre Hristos așezat în conca absidei. Se remarcă mai departe că deși Maximian are cotul drept puțin îndărătul patenei pe care o ține împăratul în mîna stîngă, picioarele lui sînt mai în față decît picioarele lui Iustinian, așa încît el se află de fapt în prim plan. Iustinian pare să prezinte credincioșilor din Ravenna pe noul lor episcop, al cărui nume este precizat prin inscripție, ca și cînd ar fi rostit de împărat. Aceasta din pricină că Maximian fusese prost primit de către comunitatea locală care alesese un alt episcop și, pentru a se impune, trebuia să se afirme ca delegat al împăratului, ca acela pe care Iustinian îl dăruia bisericii ravennate. Maximian a fost primul nu numai din Ravenna ci și din Occident care a căpătat titlul de arhiepiscop, potrivit obiceiului răsăritean de a alege mitropoliți, și a fost într-adevăr un fel de primat al Italiei. Astfel, panoul unde este înfățișat alături de Iustinian nu este numai una dintre marile capodopere ale picturii, ci și o operă de propagandă, destinată să servească puterea împăratului și a aliatului său, arhiepiscopul, în Ravenna reintegrată în sînul Imperiului bizantin.

Pe panoul de la sud, Teodora, ținînd potirul de aur bătut cu nestemate, înaintează în fruntea unui cortegiu de șapte doamne de onoare, conduse poate de focoasa Antonina, soția lui Belizarie. Împărăteasa este precedată de doi dregători, dintre care unul, înveșmîntat cu o hlamidă de aur, dinaintea fialei cu izvor artezian, ridică draperia cu șnururi de la ușa bisericii. Aceste două personaje grave corespund diaconului și ipodiaconului din fața lor, la nord, de pe panoul lui Iustinian. De asemenea, în fața grupului colorat al ostașilor din garda împăratului, cu haine verzi, roșii și albe, se ridică la sud alaiul însoțitoarelor Teodorei. Scoase în evidență de o puzderie de podoabe, mantiile și tunicile lor produc o foarte bogată modulație cromatică,

în care se îmbină multiple nuanțe de purpuriu, aur, verde, alb, roșu aprins și tonuri cenușii sau sidefii. Ca și procesiunea lui Iustinian, cortegiul Teodorei pare că se îndreaptă spre Hristos, așezat în absidă.

Chipurile lui Iustinian, Maximian și al Teodorei, ca și cele ale principalilor membri din suita lor, sînt adevărate portrete de o uimitoare intensitate a expresiei. Cartoanele acestor panouri fuseseră poate executate la Constantinopol. În orice caz, artistul pare să fi avut la dispoziție niște portrete oficiale ale împăratului și împărătesei, de felul acelora care erau trimise în fiecare oraș cu prilejul urcării pe tron. Alături de mozaicurile din cor și din conca absidei, care mai păstrau încă foarte mult din farmecul, pitorescul și spiritul decorativ al artei elenistico-romane, aceste două tablouri aduc o atmosferă nouă de hieratism și de solemnitate studiată, în care luxul și spiritualitatea se împletesc la fel ca în arhitectura de la San Vitale sau ca în aceea de la Sfînta Sofia.

San Michele in Africisco O artă la fel de inovatoare se manifestă și în mozaicurile cu care a fost decorată biserica Sfîntului Mihail, numită « in Africisco », desigur după numele deformat al cartierului unde fusese zidită. Ea a fost ridicată de bancherul grec Iulianus, agent al lui Iustinian la Ravenna, și de ginerele lui, Bacauda. Tîrnosirea a fost celebrată duminică 7 mai 545. După ce a fost secularizată în timpul războaielor napoleoniene, în 1805, biserica a fost dărîmată aproape în întregime și mozaicul care împodobea absida a fost vîndut în 1842 regelui Prusiei, Frederic-Wilhelm al III-lea. În urma vicisitudinilor suferite cu ocazia transportului, apoi în cursul ultimului război, acest mozaic a fost restaurat pe mari porțiuni, ceea ce îngreunează analiza anumitor caractere ale stilului său *(il. 20)*.

Artistul a renunțat la rămășițele accentelor narațiunii familiare și pitorești din conca de la San Vitale, ca și la efectele de volum și la vioi-

ciunea coloritului, pentru a obține o compoziție de un abstractism mai rigid. Pe bolta absidei, Hristos imberb, « bărbat tînăr, mai presus de orice măsură » (cum spune sfîntul Ciprian), se înalță frontal ca învingător, ținînd în mîna dreaptă marea cruce bătută în nestemate, așa cum împărații țineau labarum-ul. El poartă veșminte împărătești: o primă tunică cu manșete cu cercuri de purpură, o a doua tunică albastră cu *clavi* de aur și o mantie de purpură. Pe cartea deschisă pe care o ține în mîna stîngă se poate citi: « Cel ce m-a văzut pe Mine a văzut pe Tatăl; iar Eu și Tatăl meu una sîntem » (Ioan, XIV, 9 și X, 30), ceea ce este o afirmație a ortodoxiei hristologice, în sfîrșit biruitoare la Ravenna asupra ereziei goților în urma recuceririi lui Iustinian. La dreapta și la stînga lui Iisus, arhanghelii Mihail și Gavril aclamă cu brațul drept ridicat. Arcul de triumf * poartă una dintre cele mai vechi reprezentări ale Judecății de Apoi, și ea de o mare sobrietate. Hristos, de data aceasta cu barbă, este așezat pe un tron, ca Suprem-Judecător, cu Cartea închisă, între doi arhangheli (Rafael și Uriel?), care țin unul buretele îmbibat cu fiere și celălalt sulița Patimilor. Alături de ei, patru îngeri la stînga spectatorului și trei la dreapta lui sună din trîmbițe, așa cum glăsuiește Apocalipsa (VIII, 12). În partea inferioară sînt figurate valurile mării de cleștar amestecată cu foc (Apocalipsa, XV, 2). În aceste două scene, artistul a eliminat orice personaj omenesc, fie că e vorba de apostoli, de sfinți sau de patriarhi, reținînd doar Ființele ce aparțin lumii cerești: Hristos și îngerii. Mai jos existau imaginile, astăzi dispărute, ale sfinților Cosma și Damian, al căror cult prinsese avînt la Constantinopol în urma unei tămăduiri miraculoase a lui Iustinian, ce le era atribuită. Bancherul Iulianus ținuse să-i cinstească în chip deosebit la Ravenna. Din aceste împrejurări bănuim tot ceea ce mozaicurile datorează, în iconografia și stilul lor, artei de la Constantinopol.

---

 * Arcul din fața absidei altarului.

Ele corespund prefacerilor care s-au săvîrşit atunci în toate domeniile şi care, pe baza folosirii unor elemente moştenite din vechea lume romană, au dus la o creştinare mai în profunzime a societăţii bizantine şi la o exaltare a măreţiei lui Dumnezeu şi a reprezentantului său pe pămînt, împăratul.

Sant'Apollinare in Classe Mozaicul absidei de la Sant' Apollinare in Classe îşi datorează caracterele sale particulare faptului că aici se amestecă felurite teme spre a celebra Biserica ravennată în persoana întemeietorului său, sfîntul Apolinarie, patronul sanctuarului, precum şi a principalilor episcopi care i-au urmat. El ţine de tradiţia simbolică inspirată — de la arta catacombelor pînă la aceea din epoca iconoclastă — dintr-o neîncredere, mai mult sau mai puţin adîncă, faţă de reprezentarea lumii divine cu ajutorul figurilor omeneşti.

Zidirea bisericii Sant'Apollinare in Classe a început sub episcopul Ursicinus (533—536) în vechiul cimitir al portului Classis, lîngă mormîntul sfîntului. A fost finanţată şi ea tot de bancherul Iulianus. Tîrnosirea a fost celebrată de Maximian, duminică, 9 mai 549.

În concă, în zona ei inferioară, sfîntul Apolinarie, purtînd veşminte de episcop, cu pallium smălţat cu albine — semn al elocvenţei — ridică braţele ca orant, în mijlocul unui peisaj cu mici stînci cafeniu-închis şi galben-deschis, într-o pajişte verde, unde cresc măslini, chiparoşi şi acei pini care au făcut celebră regiunea. El este înconjurat de fiecare parte de cîte şase oi, simbolizînd primii credincioşi ai bisericii sale, la fel cum în alte opere ele îi reprezintă pe discipolii lui Hristos. Deasupra lui se desfăşoară minunea Schimbării la Faţă, evocată tot în chip alegoric. Sus de tot, pe un cer brăzdat de nori subţiri şi roşietici, ca aceia din absida de la San Vitale, mîna lui Dumnezeu desemnează un disc mare spuzit de stele, în care se înscrie o cruce bătută în nestemate purtînd la intersecţia braţelor un medalion cu bustul lui

Hristos matur. De o parte şi de alta a discului, busturile lui Moise, la dreapta, şi Ilie, la stînga, ies din nori. Ceva mai jos, apostolii Petru, Ioan şi Iacov sînt înfăţişaţi sub aspectul a trei oi albe pe coama dealului. Aceleiaşi epoci îi aparţin şi portretele celor patru episcopi ai Ravennei, Severus (pe la 343), Ursus (mort în 429), Ecclesius (521—532) şi Ursicinus (533—536), înfăţişaţi în nişe cu scoică între ferestre. La fel şi cele două panouri de pe laturile arcului, unde arhanghelii Mihail şi Gavriil, ca nişte purtători de stindarde ai Cerului, ţin cîte un labarum cu tripla aclamaţie grecească *Hagios* (sfînt) întru cinstirea lui Dumnezeu de trei ori sfînt. Abia în a doua jumătate a secolului al VII-lea, sub arhiepiscopul Reparatus (671—677), au fost executate pe laturile absidei două tablouri imitate după cele din San Vitale, dar de un stil şi un colorit incomparabil mai sărace, care înfăţişează, la sud, adunate în jurul aceleiaşi mese, cele trei jertfe ale lui Abel, Melhisedec şi Avraam, iar la nord, după modelul lui Iustinian şi Maximian, pe împăratul Constant al IV-lea Pogonatul (668—685), cu fraţii săi, Heraclius şi Tiberiu, dîndu-i viitorului arhiepiscop al Ravennei, Reparatus, privilegiile autocefaliei, în prezenţa arhiepiscopului Maurus. Tabloul a fost refăcut în tempera pe o porţiune mai mare de jumătate. Tot sub arhiepiscopul Reparatus s-ar părea că au fost realizate mozaicurile din partea superioară a arcului de triumf. Sus, într-un registru lung, un medalion cuprinzînd bustul lui Hristos matur, este înconjurat de simbolurile celor patru evanghelişti. Ceva mai jos, în extreme, două grupuri de cîte şase oi, închipuindu-i pe apostoli, ies din simbolicele cetăţi Ierusalim şi Betleem, pentru ca să urce coasta muntelui în direcţia bustului lui Hristos. Desenul este mai rigid şi mai apăsat, coloritul mai stins decît în mozaicurile mai vechi ale concei. Cuburile mici de sticlă, mai ales la fondul galben al medalionului central, au fost înlocuite, nu o dată, cu pietre colorate. În sfîrşit, cele două busturi ale evangheliştilor, sfîntul Matei la nord şi fără îndoială sfîntul Luca la sud,

ar data doar din secolul al X-lea sau al XI-lea, poate chiar din secolul al XII-lea.

Bazilica eufrasiană de la Poreč

În numeroase orașe mari din teritoriile riverane ale Adriaticii recucerirea peninsulei italice și a Istriei de către armatele lui Iustinian a adus cu sine o primenire, care s-a tradus printr-o creștere a activității constructive. Orgoliosul Maximian a ridicat în orașul său natal Pola o catedrală, care a fost aproape în întregime reconstruită în secolul al XV-lea. La Parentium, actualul oraș Poreč (în italiană Parenzo), episcopul Eufrasius a zidit către mijlocul secolului al VI-lea, pe locul unei biserici mai vechi cu o sută de ani, o bazilică unde influența constantinopolitană se afirmă prin prezența unor capiteluri de marmură din Proconez. Atriumul cu patru porticuri care precede fațada dinspre apus poate să fi fost împrumutat tot atît de bine de la construcțiile lui Iustinian la Constantinopol, cît și de la cele ale lui Constantin la Roma. Mozaicurile vădesc o influență foarte clară a operelor ravennate *(il. 23)*. Din nefericire ele au suferit restaurări neîndemînatice la sfîrșitul secolului al XIX-lea. În conca absidei, Fecioara, tronînd cu pruncul Iisus pe genunchi, este înconjurată — cum era și Hristos la San Vitale — de doi îngeri ținînd lancea, de ctitor și de sfinți: la dreapta sa, sfîntul Maurus, principalul protector al orașului, purtînd în mîinile acoperite de mantie cununa martirilor, îl introduce pe episcopul Eufrasius, care îi oferă Fecioarei biserica; Eufrasius este urmat de arhidiaconul său, Claudiu; între aceștia doi se interpune fiul nevîrstnic al acestuia din urmă, pe nume Eufrasius, poate pentru că era finul episcopului; în stînga Fecioarei înaintează trei sfinți anonimi, dintre care primul și al treilea poartă o cunună, pe cînd cel din mijloc ține Evanghelia; după tradiție ei ar fi cei trei sfinți protectori ai orașului: Elefterios, Projectus și Elpidius. În partea de sus, mîna lui Dumnezeu, ținînd o coroană deasupra

capului Fecioarei, iese dintr-un cer străbătut de nori prelungi.

Tema Fecioarei avea să ia treptat locul imaginii lui Hristos în concele absidelor. Ea și-a făcut apariția în urma Conciliului din Efes care, în 431, recunoscuse în Maria pe Născătoarea de Dumnezeu: *Theotokos*. Imaginea pare să se fi potrivit bine cu scenele de donație. După mărturia unor texte din secolul al X-lea, în 473, în absida bisericii Fecioarei Născătoare din Blacherne, la Constantinopol, de o parte și de alta a Născătoarei lui Dumnezeu fuseseră înfățișați împăratul Leon I, soția sa Verina purtîndu-l în brațe pe nepotul lor Leon, teoretic asociat la tron, și fiica lor Ariadna, soția viitorului împărat Zenon. Pe de altă parte, Horicius ne-a lăsat descrierea mozaicului din absida bisericii Sfîntul Serghie din Gaza (înainte de 536), unde Fecioara așezată pe tron împreună cu pruncul era înconjurată de îngeri și de sfîntul Serghie, care îi prezenta pe împăratul ctitor al bisericii și pe un episcop. Chiar și la Ravenna, la Santa Maria Maggiore, construită între 526 și 532, astăzi distrusă, episcopul Ecclesius pusese să fie înfățișat în absidă oferind chivotul bisericii, Maicii lui Dumnezeu tronînd cu pruncul Iisus. Mozaicarul din Parentium nu ducea deci lipsă de modele. Pe spațiul dintre ferestrele absidei el evocă vestirea nașterii lui Ioan Botezătorul înfățișîndu-i de la stînga la dreapta pe Zaharia, pe îngerul care i-a adus vestea că avea să fie tată și, în sfîrșit, pe Prodrom (Ioan) însuși. De o parte și de alta a acestor trei figuri, compartimentele laterale ale absidei sînt ocupate, la nord de Bunavestire și la sud de Vizita Fecioarei la sfînta Elisaveta. Desenul figurilor este mai puțin fin și mai puțin precis decît la Ravenna; personajele sînt ceva mai greoaie. Aceste mozaicuri sînt marcate de un incontestabil realism popular: în scena Vizitei, curioasă, o slujnică ridică draperia; în Bunavestire, Maria, uluită de ciudata veste pe care i-o aduce Gavriil, lasă să-i scape ghemul de lînă.

Zona superioară a arcului de triumf îl arată pe

Hristos așezat pe sfera lumii între cei doisprezece apostoli; restaurarea modernă a uniformizat cu nedibăcie poziția picioarelor și cutele veșmintelor. În absidiolele care flanchează absida centrală exista cîte un bust al lui Hristos imberb, executat tot în mozaic, care ieșea din nori spre a-i încorona, la nord, pe sfinții Cosma și Damian, iar la sud desigur pe doi sfinți episcopi ai bisericii ravennate, Severus și Ursus. Existau mozaicuri și la exterior. Pe fațada de vest, deasupra porticului atriumului, Hristos încadrat de opt apostoli ocupa timpanul, pe cînd mai jos ceilalți patru apostoli încadrau ferestrele între care strălucesc cele șapte sfeșnice de aur din Apocalipsă. Fără îndoială artiștii și-au amintit de biserica Sfîntul Petru de la Roma, unde papa Leon I (440—461) pusese să se înfățișeze în exterior, pe fațadă, cei douăzeci și patru de bătrîni din Apocalipsă. Pe frontonul dinspre răsărit se afla scena Schimbării la Față.

Torcello Influența Ravennei s-a răspîndit de asemenea și în insulele lagunei venețiene care pătrundeau acum în istorie. În bazilica întemeiată în 629 de exarhul bizantin din Ravenna, Isaac, la Torcello, unde episcopul din Altinum își mutase reședința spre a scăpa de dominația longobarzilor, se mai vede încă pe bolta diaconiconului un mozaic în care, pe un fond de împletituri de frunze și flori, patru îngeri-cariatide susțin un medalion cu Mielul, după modelul de la San Vitale.

Constantinopol Mozaicurile de la Constantinopol au dispărut în cea mai mare parte și nu le cunoaștem decît prin mențiunile, adesea imprecise, din texte, ceea ce ne împiedică să reconstituim evoluția stilului lor. În prima biserică a Sfinților Apostoli, începută de Constantin și terminată de fiul său, Constanțiu, în absidă se pare că ar fi fost înfățișați Petru și Pavel, închinîndu-se crucii de o parte și de alta a ei; de aici s-ar fi inspirat episcopul Neon atunci cînd a decorat cu același subiect bazilica

Sfinților Apostoli (astăzi Sfîntul Francisc) pe care a zidit-o la Ravenna pe la 450. În absida bisericii Sfîntul Ioan din Studion (în 463), Hristos tronînd și Fecioara erau înconjurați de heruvimi și de serafimi. Am citat mai sus, în legătură cu bazilica eufrasiană de la Poreč, biserica din cartierul Blachernelor unde, în 473, împăratul Leon a lăsat să fie înfățișat, de o parte și de alta a Fecioarei, împreună cu soția sa Verina, purtîndu-l în brațe pe nepotul Leon, și cu fiica lor Ariadna, soția viitorului împărat Zenon. Pe bolta nartexului bisericii Sfîntul Polieuct, construită de Iuliana Anicia cu aproximație între 524 și 527, panouri de mozaic cu aspect narativ ilustrau convertirea și botezul lui Constantin.

La Sfînta Sofia, în acord cu gradul de abstractizare atins de arhitectură, Iustinian renunțase la orice subiect figurativ. După Pavel Silențiarul, pe cupolă, crucea se detașa din încrengături de ramuri — sau împletituri de frunze și flori? — care ieșeau din niște cratere de argint. Pe intradosurile arcurilor navelor laterale și pe lunetele ușilor ducînd din nartex spre naos, precum și pe arcurile ferestrelor nartexului, lucrările de curățire întreprinse de « Byzantine Institute of America » începînd din anul 1930, sub conducerea regretatului Th. Whitemore și continuate de P. Underwood, au scos la lumină de sub ornamentele florale, pictate de frații Fossati la mijlocul secolului al XIX-lea, cruci profilate pe un fond de aur, ale cărui cuburi au fost rărite și înclinate în așa fel încît să producă o impresie de „flu" menită să pună mai bine în evidență crucile.

Se pare că și biserica Sfinților Apostoli a fost lipsită de orice decor iconografic. Probabil Iustinian, sau unele persoane din anturajul său, poate chiar Teodora, manifestau o prejudecată față de imaginile sacre. Mi se pare semnificativ în acest sens faptul că Iustinian nu a refăcut imaginea lui Hristos pe care, după Eusebiu, Constantin o așezase pe poarta Chalké la intrarea Marelui Palat și care fusese distrusă de incendiu cu prilejul răscoalei Nika, în 532. Abia sub Mauriciu (582—

602) o imagine în mozaic a Mîntuitorului a fost reaşezată în acest loc. În materie de artă, precum şi în domeniul politicii religioase, Iustinian, ca om de stat avizat şi dornic să menţină integritatea Imperiului, era înclinat să facă concesiile necesare spre a-i atrage şi pe ortodocşi şi pe eretici, din care pricină pare să fi lăsat să coexiste două curente: unul favorabil icoanelor, a cărui exprimare am întîlnit-o în Apus, la Ravenna şi în peninsula Istria, dar pe care îl vom regăsi şi în Răsărit, la Sinai şi în Cipru; celălalt, care le era ostil şi spre care el însuşi ar fi fost înclinat, cel puţin în anumite momente, este curentul care a inspirat primul decor în mozaic de la Sfînta Sofia şi cel de la Sfinţii Apostoli.

Dar în a doua jumătate a secolului al VI-lea preferinţa pentru imagini-icoane a căpătat o răspîndire considerabilă. Dacă ne bizuim pe elogiul făcut de Flavius Corippus lui Iustin al II-lea, împăratul — nepot şi urmaş al lui Iustinian, care a domnit din 565 pînă în 578 — ar fi poruncit să fie înfăţişată Fecioara cu Pruncul în absida Sfintei Sofia şi poate un Hristos Pantocrator în cupolă, simbolul de boltă cerească reprezentat de cupolă impunînd zugrăvirea acestei imagini. Sîntem ispitiţi să ne facem o idee despre acest lucru, fie după o icoană de la Sinai (Sotiriou, *Icônes du Sinaï*, fig. 8), fie după crucea dăruită de Iustin al II-lea oraşului Roma *(il. 70)*. De asemenea s-ar părea că intervenţiei lui Iustin al II-lea i se datorau şi mozaicurile reprezentînd Naşterea, Botezul, Schimbarea la Faţă, Răstignirea, Învierea, Înălţarea şi Minunile. Pe de altă parte, tot la Sfînta Sofia, într-un compartiment din colţul de sud-vest, la etaj, Iustin al II-lea a pus să se execute pe bolţi frumoase împletituri de frunze şi flori, după cea mai bună tradiţie a artei romane, iar în lunete busturile unor sfinţi în medalioane, cu numele lor scrise dedesubt. Aceste busturi au fost înlocuite cu cruci şi inscripţiile au fost şterse în timpul iconoclasmului. Nu ştim ce fel de mozaicuri a poruncit Iustin al II-lea — după mărturia lui Teofan — să fie executate la Sfinţii Apostoli. Cercetătorii înclină să creadă că era vorba de Fecioară în absidă şi de Înălţare în cupola centrală. Oricum, dacă aceste mozaicuri erau figurative ca şi acela de la Sfînta Sofia, ele au fost distruse în epoca iconoclastă.

Sinai Iustinian a pus să se ridice la Muntele Sinai, după moartea Teodorei în 548, o mînăstire dedicată pe atunci Născătoarei lui Dumnezeu, înainte de a fi reconsacrată în secolul al XII-lea sfintei Ecaterina, şi care trebuia să fie un bastion al ortodoxiei înfipt în pămîntul ereziei monofizite. În conca absidei tema obişnuită a lui Hristos în slavă sau a Fecioarei a fost înlocuită cu Schimbarea la Faţă, subiect care se potrivea Sinaiului, unde el fusese prefigurat de cele două teofanii cu care Dumnezeu l-a răsplătit pe Moise. Lucrările de curăţire, efectuate între 1958 şi 1963 de o echipă condusă de K. Weitzmann, au dat la iveală un mozaic cu nuanţe de o prospeţime, o gingăşie şi o intensitate care ne îndeamnă să vedem în el opera unui atelier din Constantinopol. În acelaşi timp, el atinge un grad de abstractizare care îl înrudeşte cu cele din biserica San Michele in Africisco de la Ravenna. Într-o aureolă ovală (mandorlă), Hristos, de tip oriental, cu barbă şi păr negru, apare în veşminte de culoare argintie, cu falduri trandafirii şi albăstrii, cu o bandă lată de aur, în diferite nuanţe, pe poalele mantiei. Este într-adevăr acel Hristos a cărui faţă « a strălucit ca soarele, iar veşmintele lui s-au făcut albe ca lumina » despre care ne vorbeşte Evanghelia (Matei, XVII, 2). De o parte şi de alta a lui Iisus se înalţă, la stînga sa, Moise, şi la dreapta sa, Ilie, simbolizînd Legea şi Proorocii. Spaima celor trei apostoli a fost redată cu un simţ foarte viu al expresiei, care nu se teme de atitudinile forţate. Sobrietatea desenului scoate în evidenţă vigoarea monumentală a figurilor. Muntele Tabor nu este reprezentat. În partea de jos, în locul pajiştilor idilice obişnuite la Ravenna, solul este

alcătuit din patru fîşii: negru, albastru, verde-închis şi verde-deschis, fără nici o floare.

Pe intradosul arcului de triumf, ca şi la Ravenna, de o parte şi de alta a hrismei se înşiruie medalioane cuprinzînd busturile celor doisprezece apostoli: Pavel, Tadeu şi Matei îi înlocuiesc pe cei trei apostoli din Schimbarea la Faţă. La limita inferioară a concăi, alte medalioane, simbolizînd legătura dintre Vechiul şi Noul Testament, încadrează capetele a cincisprezece prooroci de o parte şi de alta a portretului lui David, strămoş al lui Hristos şi model al împăraţilor creştini. La extremităţile acestei frize au fost înfăţişaţi, la dreapta, egumenul Longhin, în vremea căruia a fost executat acest decor şi, la stînga, diaconul său, Ioan. În colţuri doi îngeri în zbor, cu aripi de păun, poartă un glob cu o cruce, de o parte şi de alta a unui medalion în care este redat Mielul. Ceva mai jos, bustul Fecioarei, la sud, şi acela al lui Ioan Botezătorul, la nord, se înscriu în medalioane: se poate vedea aici una dintre cele mai vechi reprezentări ale temei *Deisis* sau Intercesiunea Mariei şi a Prodromului pe lîngă Hristos în favoarea celor păcătoşi. În partea de sus a peretelui au fost reprezentate cele două episoade din Vechiul Testament care s-au desfăşurat pe munţii Horeb şi Sinai: la stînga Moise, în faţa rugului care arde şi, la dreapta, primind Tablele Legii.

În opoziţie cu aceste mozaicuri, al căror stil pare să fie de origine constantinopolitană, pe faţa apuseană a pilaştrilor ce suportă arcul de triumf al absidei sînt două panouri executate în tehnica encausticii de un meşter din partea locului, palestinian, desigur mai obişnuit cu zugrăvirea icoanelor decît cu pictura murală, deoarece pare că a întîmpinat unele greutăţi în a transpune chipurile omeneşti la o asemenea scară: la nord se află jertfa lui Avraam şi, corespunzător, la sud, aceea a lui Iefta, silit să-şi sacrifice fiica drept urmare a legămîntului făcut înaintea victoriei sale asupra amoniţilor. Aceste

două scene erau socotite drept prefigurări ale jertfei lui Hristos.

Cipru Orientul bizantin a dovedit o mai mare înclinare decît Occidentul pentru tema Fecioarei în conca absidelor, chiar şi în bisericile unde nu exista o cupolă care să primească imaginea lui Hristos. Dar evoluţia iconografiei Maicii Domnului a depins, în parte, de aceea a Divinului său Fiu.

Astfel, reprezentările lui Hristos în toată Slava sa par să fi influenţat mozaicul — excepţional — din absida bisericii Panaghia Kanakaria de la Lythrankomi, în insula Cipru, din vremea lui Iustinian. Fecioara, ţinînd Pruncul pe genunchi, este aşezată pe un tron bătut cu nestemate şi avînd spătarul în formă de liră, într-o aureolă flancată de doi palmieri şi străjuită de doi arhangheli cu baston de silenţiar, înfăţişaţi frontal, ca şi aceia de pe mozaicul contemporan din biserica San Michele in Africisco de la Ravenna. Picioarele Fecioarei se sprijină nu pe un scăunel, ci pe globul lumii aşezat în partea de jos a nimbului; gîndul te poartă spre imnul prin care, cam în aceeaşi epocă, Roman Melodul cînta slava Mariei: « Eu sînt regina lumii, de cînd Ţi-ai aşezat în pîntecele meu Atotputernicia Ta, îmi întind domnia asupra tuturor lucrurilor. »

Aceasta este o imagine mai tradiţională decît aceea din absida bisericii Panaghia Anghelo-ktistos de la Kiti, în insula Cipru *(il. 24)* (prima jumătate a secolului al VII-lea). Arhanghelii Mihail şi Gavriil, avînd aripi ca de păun, se înclină uşor în semn de respect către Fecioară care, în picioare pe un scăunel, potrivit tipului constantinopolitan numit *Hodighitria* (= Îndrumătoarea), îşi poartă Pruncul pe braţul stîng.

Mozaicurile paleocreştine din Cipru au supravieţuit pentru că, insula căzînd sub puterea arabilor la mijlocul secolului al VII-lea, picturile sale religioase au scăpat de distrugerea poruncită de împăraţii iconoclaşti.

Niceea O Fecioară stînd în picioare și ținînd Pruncul în brațe mai fusese reprezentată și în absida bisericii Adormirea Maicii Domnului, a mînăstirii întemeiate la Niceea de către călugărul Iachint, la sfîrșitul secolului al VII-lea sau la începutul secolului al VIII-lea. Această biserică a fost în întregime distrusă de un incendiu cu prilejul războiului greco-turc din 1922, dar cîteva fotografii excelente, executate mai înainte de Institutul arheologic rus din Constantinopol, permit nu numai o apreciere asupra aspectului mozaicurilor, dar și reconstituirea istoriei lor destul de complicate. Putem, de pildă, să ne facem o idee despre subiectele mozaicurilor care au fost distruse în epoca iconoclastă și refăcute după reinstaurarea icoanelor. Încă din primul stadiu al monumentului, Fecioara stînd în picioare și ținînd Pruncul în brațe era singură în absidă, după o formulă destul de îndrăzneață, care avea să se impună mai tîrziu. Îngerii care o încadrau în edificiile anterioare fuseseră mutați pe arcul din fața absidei unde, în număr de patru, îl proslăveau pe Dumnezeu de o parte și de alta a tronului pregătit pentru Judecata de Apoi. Ei țineau un stindard pe care era înscrisă tripla aclamare *Hagios (sfînt,* în grecește). În vîrful acestui arc un medalion cuprindea Etimasia: tronul pregătit pentru cea de-a Doua Venire, cu cartea Evangheliei și porumbelul Sfîntului Duh. Ansamblul simbolizează sfînta Treime, Tronul evocîndu-l pe Tată, și Evanghelia pe Fiu.

Sfîntul Dumitru de la Salonic Mozaicurile din biserica Sfîntul Dumitru nu sînt legate de un program de ansamblu. Sînt panouri votive, care au fost executate de-a lungul veacurilor, drept prinos marelui sfînt taumaturg pentru binefacerile aduse unor persoane particulare sau orașului al cărui protector era. Cele mai vechi, așezate pe pereții colateralelor, datează din secolele al V-lea și al VI-lea. Multe dintre ele au supraviețuit incen-

diului care a distrus biserica sub Heraclius, în anul 630. Curățate în 1907 de tencuiala turcească ce le acoperea, ele au dispărut aproape cu totul în incendiul din 1917, după ce fuseseră făcute unele fotografii care, din nefericire, nu ne ajută întotdeauna să ne dăm seama de detaliile stilului sau ale iconografiei. Cel mai adesea sfîntul era înconjurat de donatori și de familiile lor. Dar incendiul din 1917 a scos la iveală și unele mozaicuri pînă atunci necunoscute.

Mozaicurile posterioare incendiului din 630 ocupă mai ales stîlpii de la intrarea altarului. Pe fața de nord a stîlpului sud, sfîntul Dumitru este înconjurat, la dreapta sa, de un episcop și, la stînga sa, de un magistrat *(il. 25)*: după inscripțiile din partea de jos a tabloului aceștia ar fi ctitorii bisericii, adică episcopul care a reconstruit-o și prefectul Leontios care a ridicat-o în secolul al V-lea, doar dacă nu cumva e vorba de guvernatorul imperial al orașului din epoca reconstrucției. Inscripția mulțumește încă o dată sfîntului Dumitru pentru că a eliberat orașul « întorcînd din fața lui valul flotelor barbare » atunci cînd a avut loc atacul slavilor, în 617. Acest panou este cu totul diferit de iluzionismul picturii elenistico-romane. Arta mozaicului se apropie aici de arta icoanelor, care căpătase o mare dezvoltare începînd din a doua jumătate a secolului al VI-lea. Compoziția este dominată de grija față de o simetrie elementară. Zidul crenelat care, sub o îngustă fîșie de cer albastru, ocupă fundalul, nu mai are valoarea unui element de decor realist sau teatral, ci joacă rolul unui ornament destinat să scoată în evidență cele trei personaje: cele două creneluri de care sînt agățate draperii verzi alcătuiesc un fel de nimb pătrat în spatele capetelor episcopului și magistratului. Figurile sînt plate și țepene. Eliberate de orice pondere, ele par să plutească deasupra solului într-un spațiu lipsit de adîncime. Lungile cute verticale și paralele care brăzdează veșmintele nu mai au drept scop să pună în valoare volumele

trupului, nici eleganța gesturilor, ci, dimpotrivă,

să accentueze rigiditatea pozelor strict frontale. Desenul conturului capătă o mai mare însemnătate pentru a păstra efigiilor unitatea și echilibrul. Coloritul se îndepărtează și el de ceea ce ar putea aminti pulsarea vieții carnale, reducîndu-se la o gamă restrînsă în care domină tonurile reci: albe, cenușii și verzi. Pictorul a renunțat la seducția fondului de aur strălucitor. Este într-adevăr arta severă a unei epoci în care Imperiul a fost expus celor mai grele lovituri ale dușmanilor săi, slavi și arabi, și ai cărei eroi au fost călugării și soldații.

Palestina și Siria sub Omeiazi Mozaicul bizantin a supraviețuit în Palestina și în Siria sub califii Omeiazi. La Betleem, în bazilica Nașterii (a cărei absidă sud din transept, orientată spre Mecca, creștinii au fost nevoiți să o cedeze musulmanilor în 638) s-au reprezentat la sfîrșitul secolului al VII-lea, pe cei doi pereți ai navei centrale, la sud, cele șapte prime concilii ecumenice, de la cel din Niceea (325) pînă la al treilea conciliu din Constantinopol (680), și la nord șase concilii provinciale din secolele al III-lea și al IV-lea. Poate comunitatea creștină primise în acest scop unele fonduri din partea împăratului, cu prilejul conciliului din 680. Seria de la sud a fost refăcută în secolul al XII-lea, în timpul Cruciadelor, pentru a introduce și al doilea conciliu din Niceea (787), dar se pare că executanții au rămas destul de credincioși modelelor din primul stadiu. Pe pămîntul Islamului, unde era interzisă reprezentarea făpturilor însuflețite în locurile de cult, și unde, în plus, reprezentarea împăraților ar fi putut părea drept un semn de supunere față de Constantinopol, întrucît, după tradiție, împărații bizantini erau figurați prezidînd sfintele adunări ale Părinților pe care le convocaseră, creștinii au renunțat să înfățișeze conciliile sub forma unor scene cu personaje, așa cum, după mărturia unor texte, se obișnuia la Constantinopol, și le-au evocat cu ajutorul unor arhitecturi imitate după



1. Sinagoga de la Dura-Europos: Viziunea lui Ezechiil. (Către anul 250.)

2. Sarcofagul sfintei Quitteria. (Biserica de la Mas d'Aire, Aire-sur-l'Adour. (Către anul 300.)







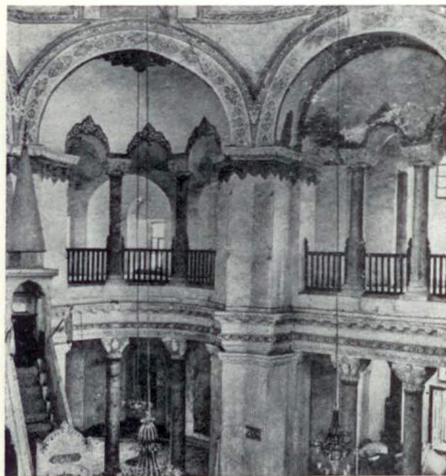
3. Stela funerară a lui Euthychios, găsită la Celtikçi, în regiunea Aizanoi. (Muzeul din Kütahya, Turcia. 179—180.)
4. Sarcofagul din La Gayole (detaliu). (Biserica de la Brignoles, Var. Aprox. 250—280.)

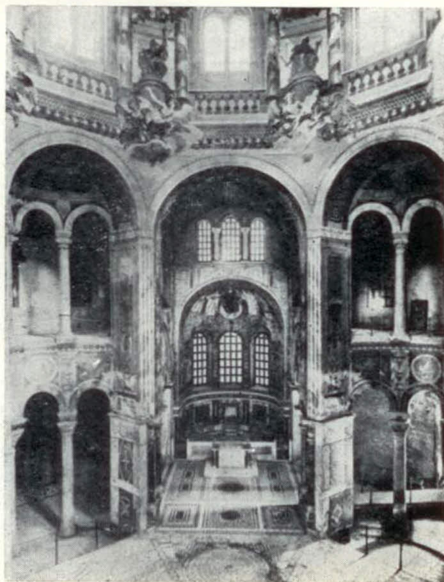
5. Constantinopol. Bazilica Sfîntul Ioan din Studion. (463.)
6. Salonic. Bazilica Fecioarei Acheiropoietos. (Secolul al V-lea.)





7. Constantinopol. Sfinții Serghios și Bacchos. (527.)
8. Ravenna. San Vitale. (Aprox. 530–547.)







9. Kalat Seman, Siria. Biserica Sfîntul Simeon Stîlpnicul (Stilitul). Fațada sud. (476–490.)



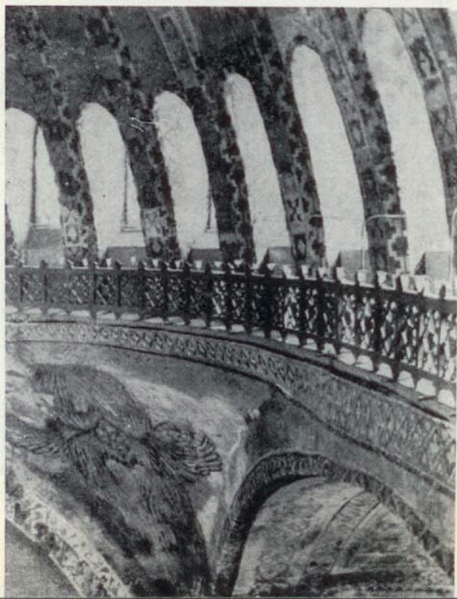
10. Ravenna. «Mausoleul Gallei Placidia». (Al doilea pătrar al secolului al V-lea.)



11. Vagarșapat, Armenia. Sfînta Ripsime (618).

12. Constantinopol. Sfînta Sofia. (532—537.)
13. Constantinopol. Sfînta Sofia. Interiorul cupolei; detaliu







14, 14-bis. Constantinopol. Mozaic pavimentar din Marele Palat. (Secolul al V-lea? detalii.)



15. Salonic. Hosios David: mozaicul absidei. (Secolul al V-lea.)
16. Salonic. Sfîntul Gheorghe: sfînt martir. (Sfîrşitul secolului al IV-lea?)





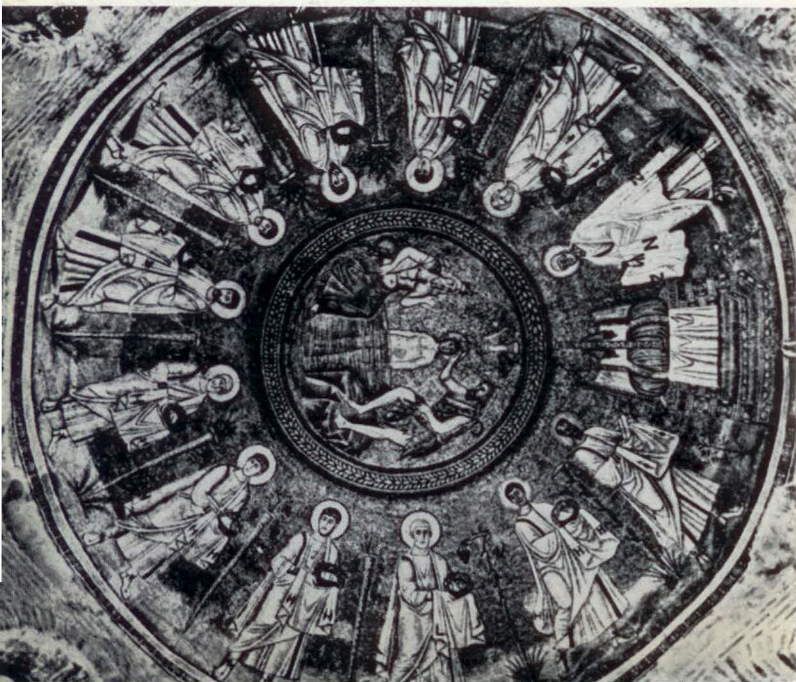


17. Ravenna. « Mausoleul Gallei Placidia ». Mozaicuri de pe luneta de la sud: apostoli şi martiriul sfîntului Laurenţiu. (Al doilea pătrar al secolului al V-lea.)



18. Ravenna. Baptisteriul Catedralei: mozaic din cupolă; detaliu. (Începutul celui de-al treilea pătrar al secolului al V-lea.)

19. Ravenna. Baptisteriul arian: mozaic din cupolă. (Sfîrșitul secolului al V-lea.)



20. Ravenna. Mozaic din biserica San Michele in Africisco. (Berlinul de Est, Staatliche Museen. 545.)





21. Ravenna. Capela Arhiepiscopiei. (Începutul secolului al VI-lea.)

22. Ravenna. Sant'Apollinare Nuovo: cortegiul fecioarelor martire. (556–565.)



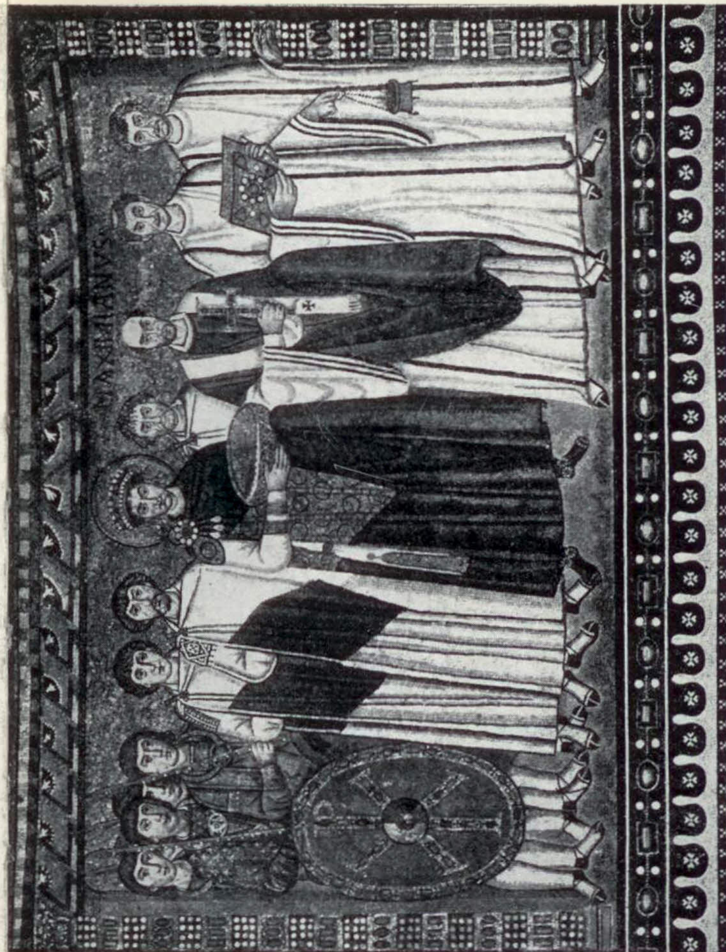


23. Poreč, Peninsula Istria. Bazilica eufrasiană: mozaicul din conca absidei. (Mijlocul secolului al VI-lea.)

24. Kiti, Cipru. Panaghia Angheloktistos: mozaic din conca absidei. (Prima jumătate a secolului al VII-lea.)
25. Salonic. Sfîntul Dumitru: sfîntul Dumitru între un episcop şi un magistrat. (Secolul al VII-lea.)







26. Ravenna. San Vitale: împăratul Iustinian şi cortegiul său. (Către 550.)



27. Fecioara orantă provenind din oratoriul papei Ioan al VII-lea, bazilica Sfîntul Petru de la Roma. Acum la San Marco, Florența. 705 — 707.



28. Castelseprio. Biserica Santa Maria. Drumul spre Betleem. Frescă. (Secolul al VII-lea?)



→

29. Icoană: Fecioara înconjurată de sfîntul Teodor Stratilat și de sfîntul Dumitru (sau sfîntul Gheorghe). (Mînăstirea Sinai. Secolul al VI-lea sau începutul secolului al VII-lea?)

30. Icoană a sfîntului Petru. Mînăstirea Sinai. (Secolul al VI-lea?)







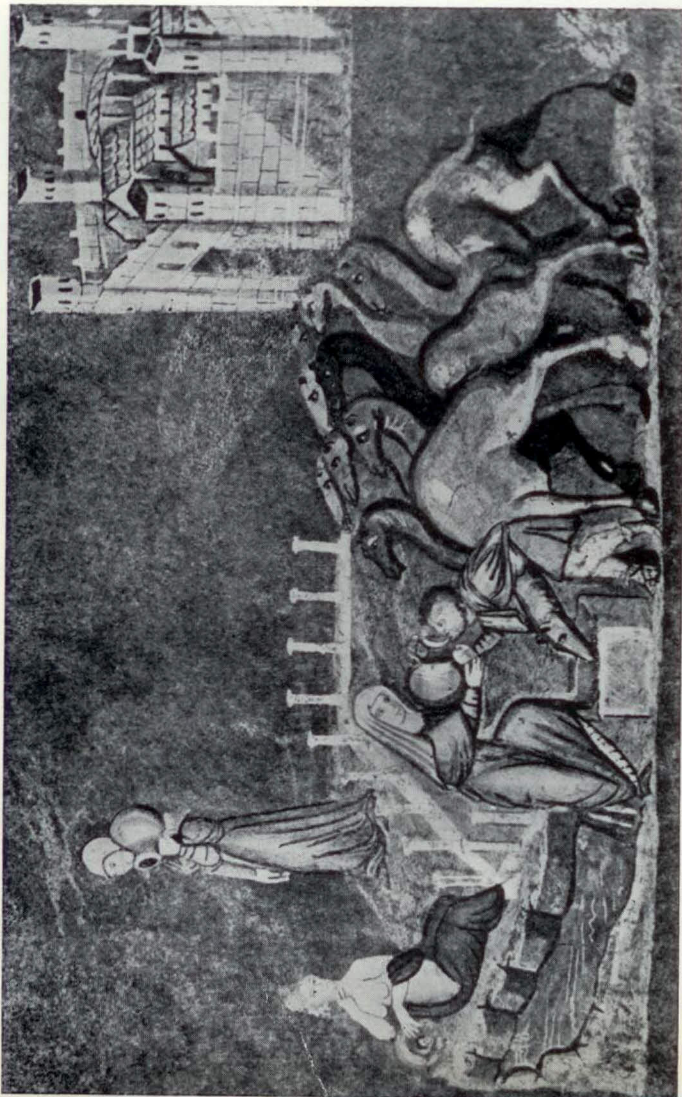
31. Icoană a Fecioarei. (Roma, Santa Maria Novella. Secolele al VII-lea sau al VIII-lea?)

32. Icoană coptă: episcopul Avraam. (Berlinul de Est, Staatliche Museen. Secolul al VI-lea.)

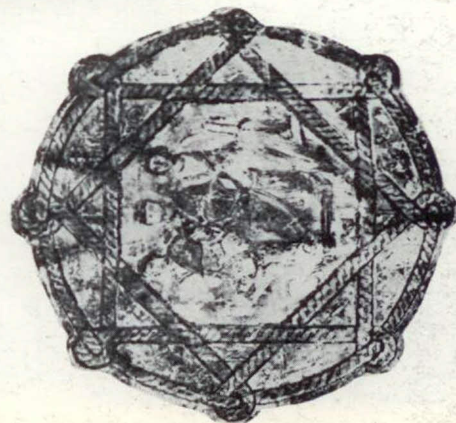
33. Geneza de la Viena: întîlnirea dintre Eliezer și Rebeca. (Viena, Biblioteca națională. Secolul al VI-lea.)

34. Geneza de la Viena: Potopul. (Viena, Biblioteca națională.)

35. Tratatul lui Dioscoride, de la Viena: donatoarea Iuliana Anicia. (Viena, Biblioteca națională. Către 512.)







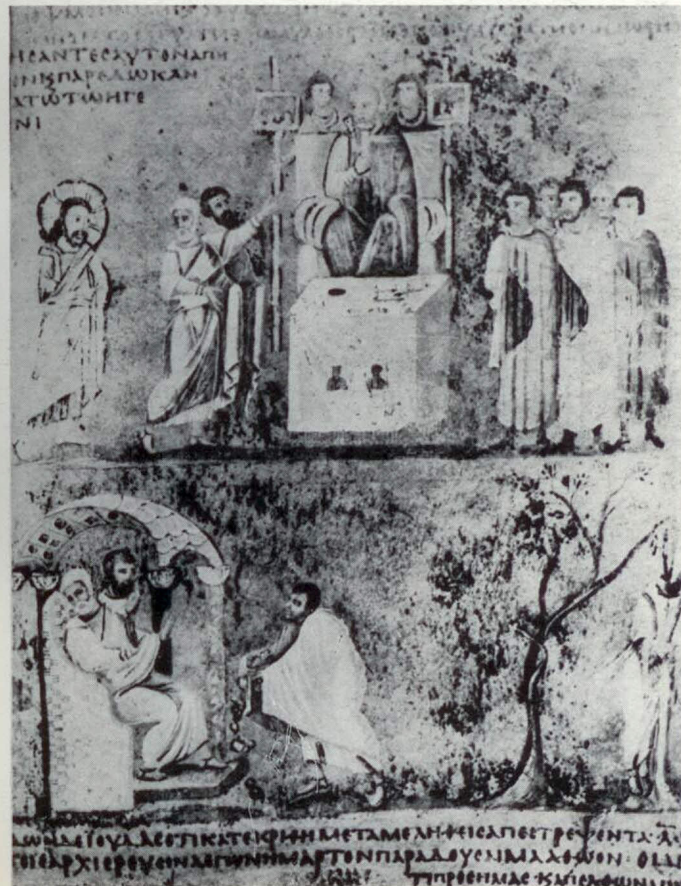
36. Evanghelia lui Rabula: Răstignirea. (Florența, Biblioteca Laurentiana. Sfîrșitul secolului al VI-lea.)





37. Evanghelia de la Sinope: ospățul lui Irod. (Paris, Biblioteca națională. Secolul al VI-lea.)

38. Evanghelia de la Rossano: aducerea lui Iisus înaintea lui Pilat; înapoierea celor treizeci de arginți și spînzurarea lui Iuda. (Tezaurul catedralei de la Rossano. Secolul al VI-lea.)



39. Evanghelia de la Etşmiadzin: închinarea magilor. (Erevan. Biblioteca Matenadaran. Secolul al VI-lea.)





40. Capul împăratului Constantin, sculptură descoperită la Niš. Bronz. (Belgrad, Muzeul național. 324–337.)

41. Capul împăratului Arcadius. (Istanbul, Muzeul arheologic. 395—408.)

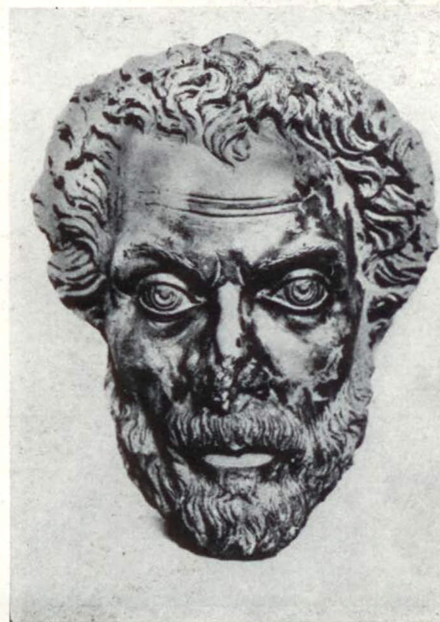


42. Capul împărătesei Ariana. (Paris, Muzeul Luvru. Ultimul pătrar al secolului al V-lea — începutul secolului al VI-lea.)



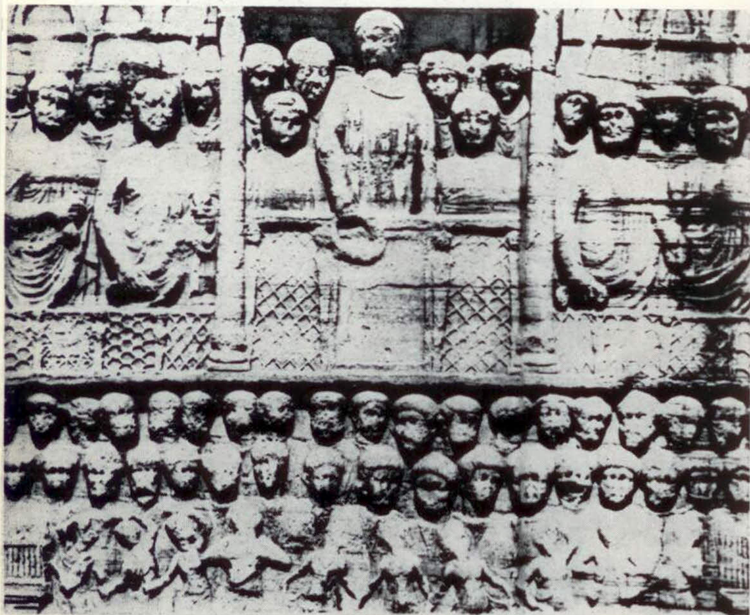


43. Capul unui tînăr din Tortosa. (Paris, Muzeul Luvru. Sfîrşitul secolului al IV-lea — începutul secolului al V-lea.)



44. Cap de notabil din Aphrodisia, în Caria. (Bruxelles, Muzeele regale de artă şi de istorie. Sfîrşitul secolului al IV-lea.)

45. Istanbul. Latura est a soclului obeliscului lui Teodosie. (390—395.)
46. Orfeu. Statuetă. (Atena, Muzeul bizantin. Secolele IV—V.)





47. Alahan Monastir, Isauria. Portal sculptat al bisericii de vest (nr. 1). (Către 450.)





48. Sarcofagul de la Psamathia. (Berlinul de Est, Staatliche Museen. Către 400.)



49. Sarcofagul unui copil, găsit la Sarigüzel. (Istanbul, Muzeul arheologic. Către 400.)
50. Ravenna. Sarcofag în nava stîngă a bisericii San Francesco.

51. Ravenna. San Vitale. Capitel cu impostă. (530—547.)



52. Panou de parapet de la San Vitale. (Ravenna, Muzeul național. Al doilea pătrar al secolului al VI-lea.)



53. Placă cu intrarea lui Hristos în Ierusalim, descoperită la Sfîntul Ioan din Studion. (Istanbul, Muzeul arheologic. Sfîrșitul secolului al V-lea.)





54. Fronton de nișă; artă coptă: Hristos binecuvîntînd. (Cairo, Colecția Mirrit Boutros Ghali. Secolul al V-lea.)
55. Fronton de nișă; artă coptă: triumful lui Dionysos. (Washington, Dumbarton Oaks Collection. Secolul al V-lea.)

56. Fragment dintr-o Bunăvestire; artă coptă. Lemn. (Paris, Muzeul Luvru. Secolele V—VI.)



57. Dipticul lui Anastasie. (Paris, Cabinetul de medalii. 517.)



58. Fildeșul Barberini. (Paris, Muzeul Luvru. Sfîrșitul secolului al V-lea?)

59. Fildeș de origine coptă de pe jilțul de la Aachen: Isis. (Catedrala de la Aachen. Secolul al VI-lea.)
60. Fildeș de origine coptă de pe jilțul de la Aachen: cavaler încoronat de doi îngeri. (Catedrala de la Aachen. Secolul al VI-lea.)







61. Placă de diptic: Adam în rai. (Florența, Bargello. Secolul al V-lea.)
62. Prima placă din dipticul numit « de la Saint-Lupicin ». (Paris, Biblioteca națională. Secolul al VI-lea.)





63. Detalii de pe a doua placă a dipticului numit « de la Saint-Lupicin »: Bunavestire, Vizita Fecioarei la sfînta Elisaveta, Intrarea în Ierusalim.

64. Detaliu de pe a doua placă a fildeșului « de la Saint-Lupicin »: Drumul spre Betleem.



65. Jilțul (catedra) lui Maximian. Detaliu: Iosif vîndut lui Putifar.





→

66. Jilțul lui Maximian. Detaliu: Iosif aruncat în puț de frații săi.
67. Jilțul lui Maximian. Ansamblu. Fildeș. (Ravenna, Muzeul arhiepiscopal. Aprox. 545.)





68. Detaliu al unui taler de argint cu incrustaţii în niello: personificarea Indiei. (Istanbul, Muzeul arheologic. Sfîrşitul secolului al V-lea, începutul secolului al VI-lea.)



69. Taler de argint de la Kerci: triumful lui Constanţiu al II-lea (337—361). (Leningrad, Muzeul Ermitaj. Ultimul pătrar al secolului al IV-lea.)





70. Cruce votivă a lui Iustin al II-lea (565—578). (Vatican, Tezaurul de la Sfîntul Petru.)

71. Placă a unui relicvariu de argint, provenind din Siria. (Paris, Muzeul Luvru. Sfîrşitul secolului al VI-lea, începutul secolului al VII-lea.)

72. Tapiserie: sfîntul Teodor. (Cambridge, U.S.A., Fogg Art Museum. Secolele VI–VII.)





73. Ţesătură de mătase cu un conducător de cvadrigă învingător. (Paris, Muzeul Cluny. Secolele VI–VII.)
74. Ţesătură de mătase. Detaliu: Bunavestire. (Vatican, Muzeul creştin. Secolele VI–VIII.)



75. Tapiserie cu nereide. (Washington, Dumbarton Oaks Collection. Secolele IV–V.)
76. Tapiserie cu un sfînt militar călare. (New York, Cooper Union Museum. Secolele VI–VII.)



77. Constantinopol. Sfînta Irina. (După 740.)
78. Salonic, Sfînta Sofia. (Mijlocul, sau al treilea pătrar al secolului al VIII-lea.)



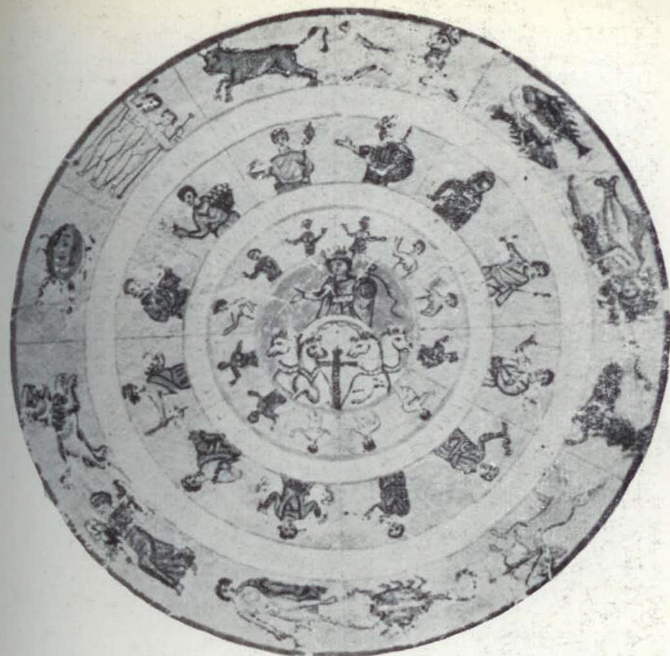


79. Elevra, Cappadocia. Biserica Sfîntul Vasile: tavan. (A doua jumătate a secolului al VIII-lea, prima jumătate a secolului al IX-lea.)
80. Roma. Santa Maria Antiqua: Răstignirea. Frescă. (Mijlocul secolului al VIII-lea.)
81. Naxos. Capela Sfînta Kyriaki: frescă din altar. (A doua jumătate a secolului al VIII-lea, prima jumătate a secolului al IX-lea.)











82. Roma. Santa Prassede: Viziune apocaliptică pe cel de-al doilea arc de triumf. Mozaic. (Pontificatul lui Pascal I, 817—824.)

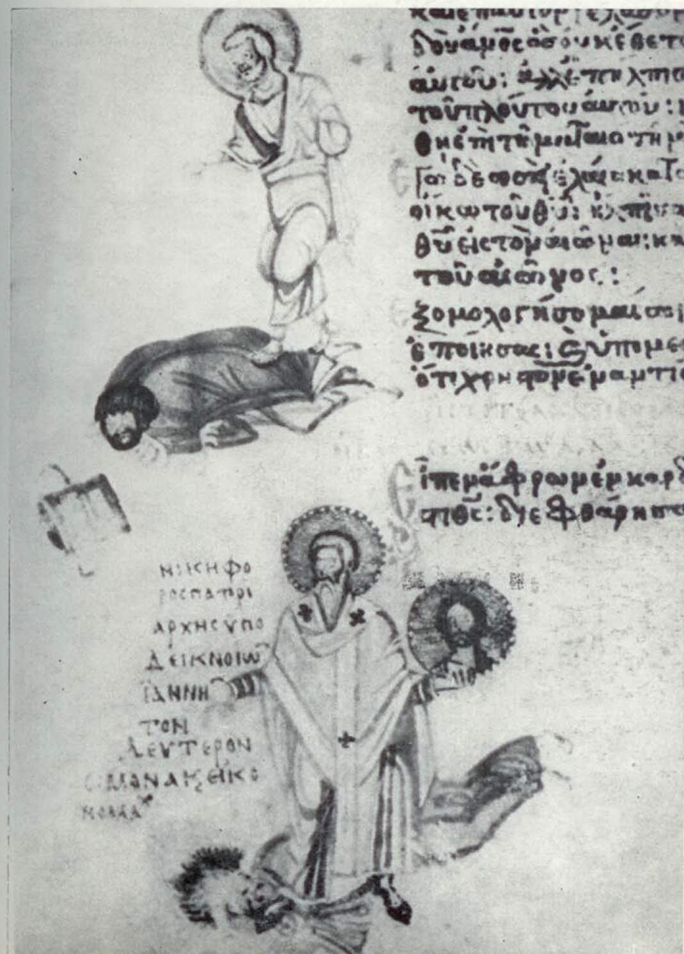
83. Manuscrisul Ptolemeu: carul lui Helios și semnele zodiacului. (Biblioteca vaticană, Cod. gr. 1291, fol. 9. Anii 813—820.)

84. Evangheliar: ornamente. (Leningrad, Biblioteca publică, Cod. gr. 219, fol. 263, recto. Anul 835.)



85. Evangheliar: sfîntul Matei. (Paris, Biblioteca națională, supl. gr. 905, fol. 54 verso. A doua jumătate a secolului al VIII-lea, prima jumătate a secolului al IX-lea.)

86. Psaltirea Hludov: sfîntul Petru și Simon Magul, Nichifor și Ioan Gramaticul. (Moscova, Muzeul istoric. Anul 815 și următorii?)



87. Panou din balustrada unui altar; marmură. (New York, Metropolitan Museum. Secolele VIII–IX.)



88. Țesătură de mătase de la Mozac. (Lyon, Muzeul istoric al țesăturilor. Secolul al VIII-lea.)



89. Giulgiul sfîntului Victor. Mătase. (Sens, Tezaurul catedralei. Secolul al VIII-lea, înainte de anul 769.)

cele ale bisericilor. La sud, fiecare conciliu ecumenic este simbolizat prin două arcuri care domină altare și în care se înscriu texte grecești cu numele conciliului și un rezumat al canoanelor sale. La nord, subiectele sînt tratate cu mai mare amploare: aici s-au reprezentat în secțiune altare de biserici acoperite de cupole. Spațiul cuprins între conca absidei și altar, în fiecare arcadă mediană, este acoperit cu un text grec de același fel ca și la sud. În controversa lor doctrinară cu musulmanii, care îi învinuiau că nu practică un adevărat monoteism, creștinii de la Betleem proclamau astfel în mod public punctele principale ale Crezului lor hristologic pe însuși locul Nașterii. În intervalele dintre aceste compartimente cu arhitecturi, candelabre făcute din etajări de vase și tufe de acant încadrează vaste motive vegetale, alcătuite și ele dintr-o suprapunere de havuzuri peste care se întind frunze mari. Acest decor de origine antică ne amintește, cu mai puțină amploare fastuoasă și mai redusă suplețe elegantă în desen, mozaicurile din biserica Sfîntul Gheorghe de la Salonic și cele din baptisteriul catedralei de la Ravenna.

Poate că echipa de mozaicari care a executat lucrările din biserica Nașterii a fost chemată să decoreze cu împletituri de acant și viță-de-vie, de arbori și plante, reale sau imaginare, amestecate cu vase și cornuri ale abundenței, octogonul Cupolei de pe Stîncă, ridicată de Abd el-Melik în 691. Nu găsim aici nici o făptură însuflețită. Pentru a răspunde creștinilor, inscripțiile nu numai că proclamă punctele doctrinei mahomedane, dar denunță și erorile celorlalte religii, mai cu seamă în privința credințelor relative la Treime. Coroane bizantine și alte sasanide, cu o pereche de aripi avînd deasupra semilune, aminteau victoriile arabe asupra celor două imperii. După istoricii arabi, împăratul bizantin Iustinian al II-lea ar fi trimis califului el-Ualid (705—715), urmașul lui Abd el-Melik, niște mozaicari pentru moscheea de la Medina. Aceștia, sau niște compatrioți de-ai lor au executat probabil mozaicurile

Marii Moschei din Damasc pentru care — ne spune geograful el-Maqdisi — califul primise de la Constantinopol materialele și cuburile. Construcţiile decorative, peisajele cu copaci şi rîuri care, după mărturia unor autori arabi, trebuiau să evoce « toate ţările cunoscute » au păstrat cel mai adesea aspectul picturilor romane, dar nu mai sînt populate de nici o prezenţă umană sau animală şi ceea ce se remarcă la ele este dragostea de natură, foarte vie în poezia arabă.

Roma Zidirea unor biserici somptuoase de către Constantin şi urmaşii săi, sau de către papi, a favorizat existenţa unor ateliere de mozaicari chiar la Roma. În absida marilor sanctuare, de pildă la San Pietro și la San Paolo fuori le mura, Hristos a fost reprezentat tronînd între fruntașii apostolilor, după modelul imaginilor care, în palate sau în bazilici, îl arătau pe împărat între dregătorii de la curte. Astfel s-a creat o tradiţie iconografică faţă de care au rămas credincioase, în ansamblu, bisericile ulterioare de la Roma. Mozaicurile păstrate la Santa Constanza (a doua jumătate a secolului al IV-lea) şi la Santa Pudenziana (începutul secolului al V-lea) sînt întru totul romane prin demnitatea lor senină şi gustul pe care îl exprimă pentru notaţiile pitoreşti. Dar Roma se arătase totdeauna foarte sensibilă faţă de ceea ce se realiza în provinciile răsăritene ale imperiului său și a continuat să rămînă așa și după triumful creştinismului.

Anumiţi savanţi socot, de exemplu, că mozaicurile arcului de triumf și fără îndoială cele din absidă, astăzi dispărute, din biserica Santa Maria Maggiore, ar fi fost executate, cu prilejul reconstruirii edificiului pe vremea papei Sixtus al III-lea, sub conducerea unui mozaicar venit de la Constantinopol și după cartoane desenate în acest oraş. S-a presupus chiar că lucrările ar fi fost întreprinse cu resursele zestrei principesei constantinopolitane Evdochia, fiica lui Teodosie al II-lea, care se căsătorise în 437 cu vărul ei

Valentin al III-lea, fiul Gallei Placidia. Întreg decorul arcului avea drept scop să proslăvească triumful Fecioarei și al divinului său Fiu. În mijlocul zonei superioare, între apostolii Petru și Pavel, se desprinde un medalion cuprinzînd tronul pregătit pentru a Doua Venire. La stînga spectatorului sînt înfăţişate scenele Visului lui Iosif, în care i se arată îngerul, și Bunavestire, în care Maria este îmbrăcată în tunica patricienelor, cu guler de mărgăritare și capul încins cu o diademă de asemenea împodobită cu mărgăritare. Ea poartă aceleași veșminte bogate și în dreapta, în scena Intrării în biserică. În al doilea registru, la stînga, Închinarea magilor este tratată în maniera unei scene de audienţă imperială: pruncul Iisus este așezat pe un mare tron împărătesc, în faţa unei gărzi de onoare formate din patru îngeri, între Maica sa, la fel de somptuos îmbrăcată, simbol al Noii Legi, și o femeie în veșminte întunecate, care reprezintă Vechea Lege. În dreapta, la același nivel, Afrodisius, guvernatorul păgîn al orașului Sotis, îmbrăcat ca un rege, se închină lui Iisus, în scena Fugii în Egipt. În a treia friză, piedicile pe care le-a învins Iisus sînt înfăţişate prin Uciderea pruncilor și audienţa acordată regilor magi de către Irod, asistat de doi cărturari ai Legii. În partea de jos se văd Ierusalimul și Betleemul deasupra a două grupuri de cîte șase oi, care simbolizează apostolii. Solemnitatea foarte accentuată a scenelor de sus, a căror iconografie se inspiră din obiceiurile de la curtea imperială, și folosirea unui colorit totodată mai întunecat și mai puţin variat decît mai înainte, au fost considerate drept indiciile unei origini constantinopolitane. Se presupune că la Constantinopol s-a alcătuit, într-un timp relativ scurt, imagistica nouă, destinată să o preaslăvească pe Născătoarea de Dumnezeu (= Theotokos), potrivit definiţiilor pe care le promulgase conciliul din Efes, în 431, împotriva ereziei nestoriene. Tot de la Constantinopol se pare că provenea și decorul absidei, distrus în secolul al XIII-lea sub Nicolae al III-lea (1277—1280), care, pe un

fundal de împletituri de frunze și flori, o înfățișa pe Fecioară tronînd împreună cu Pruncul, între martiri care îi aduceau cununile lor. Mozaicurile din partea de sus a pereților naosului, care ilustrează, la stînga, povestea lui Avraam și a lui Iacov, la dreapta, povestea lui Moise și a lui Iosua, par să se fi inspirat din miniaturile unui manuscris al Vechiului Testament care, prin abundența și diversitatea compozițiilor sale figurative, se înrudea cu Iliada păstrată la Biblioteca Ambrosiana (cf. pag. 170—171). Anumite detalii iconografice lasă să se creadă că acest manuscris ar fi putut să fie împodobit cu miniaturi tot la Constantinopol. Dar strălucirea și subtilitatea coloritului acestor mozaicuri, vioiciunea spiritului narativ care le însuflețește și caracterul de « pastorale » al multora dintre ele ne îndeamnă să recunoaștem opera unor executanți aparținînd unor ateliere de la Roma.

Un nou aport de influențe bizantine s-a făcut simțit un secol mai tîrziu, în cursul primilor ani ai domniei lui Iustinian, în mozaicurile din absida bisericii amenajate de papa Felix al IV-lea (526—530) în biblioteca forumului lui Vespasian, în cinstea sfinților bizantini Cosma și Damian, care îl vindecaseră pe împărat în chip miraculos: poate ar trebui să vedem în acest monument consecința unei înțelegeri între papă și împărat, în vederea recuceririi Italiei și a eliberării ei de sub stăpînirea goților eretici. Pe un fundal de nori, a căror redare pitorească rămîne conformă tradiției romane a mozaicurilor din biserica Santa Pudenziana, se înalță Hristos, matur. Dar chipul său nu mai este acela al unui filozof senin, ca în operele anterioare. Acum seamănă cu un neîmblînzit călugăr răsăritean. Nu îl mai vedem, așa cum au spus-o domnii Maury și Percheron, pe « învățătorul blînd și impunător », ci pe « judecătorul sever și de temut ». La dreapta lui, sfîntul Pavel i-l prezintă pe sfîntul Damian, urmat de papa Felix al IV-lea care ține, în calitate de ctitor, chivotul bisericii (această ultimă figură a fost refăcută sub Urban al VIII-lea, 1623—1644).

La stînga lui, sfîntul Petru i-l prezintă pe sfîntul Cosma, însoțit de sfîntul Teodor, sfînt militar bizantin față de care papa Felix al IV-lea avea o evlavie deosebită. Acești sfinți, ale căror trupuri păstrează o vigoare antică, sînt tratați cu accente de asprime noi. Se simte că, pentru a-i reprezenta pe acești sfinți bizantini, mozaicarul s-a folosit de un model venit din Răsăritul mediteranean. S-a putut spune despre acesta că este « ultimul mozaic antic de la Roma și primul mozaic bizantin ». Scena este încadrată de doi palmieri, pe unul din ei stînd aninată o pasăre fenix, simbol al Învierii. Dedesubt, între două grupuri de cîte șase oi, simbolizînd apostolii, este înfățișat Mielul mistic. Deasupra, pe arcul de triumf, reapare Mielul, întins pe tronul pregătit pentru a Doua Venire, în interiorul unui medalion flancat de cele șapte sfeșnice ale Apocalipsei, de patru îngeri și de simbolurile înaripate ale celor patru evangheliști (ultimele două au dispărut). În unghiuri s-au păstrat mîinile învăluite a patru dintre cei douăzeci și patru de bătrîni din Apocalipsă. Desenul destul de sec al acestor figuri de pe arc i-a îndemnat adesea pe cercetători să creadă că ele ar fi fost executate abia sub papa Serghie, între 692 și 701.

Acțiunea înrîuririlor bizantine s-a făcut simțită cu deosebire atunci cînd Roma a fost reluată de la ostrogoți de către Narses, în 553, și cînd ea a reintrat în sînul Imperiului de la Constantinopol, de care avea să depindă, cel puțin în chip teoretic, timp de două veacuri, pînă în 755, cînd papa Ștefan al II-lea, pentru a ține piept amenințărilor regelui longobard Astulf, obținu de la regele francilor, Pepin, recunoașterea statului pontifical, așezat sub puterea temporală a pontifilor. Grecii și levantinii — slujbași, soldați, negustori și călugări — năpădiră Italia recucerită de trupele lui Iustinian, precum și vechea capitală a Imperiului. Unii dintre aceștia veneau din Orientul Apropiat asiatic și din Africa de nord, fugind de invaziile arabe. Șefii administrației bizantine se instalară pe Palatin. Un întreg cartier

grec, care a căpătat numele de Cosmedin în amintirea unei mahalale din Constantinopol, se dezvoltă în jurul bisericii Santa Maria, construită în secolul al VI-lea pe locul pieței imperiale de aprovizionare, în forul Boarium, și care a fost numită și *in schola greca*. Dintre cei douăzeci și cinci de papi care au ocupat tronul pontifical între 607 și 752, pînă la Zaharia, predecesor al lui Ștefan al II-lea, treisprezece au fost greci sau sirieni. În îndelungații ani de război între bizantini și goți, atelierele mozaicarilor romani au fost silite să-și înceteze activitatea și, cînd s-au întors vremurile mai bune, a fost nevoie să se facă apel ori la artiști străini, ori la pictori localnici care, în acest răstimp, pierduseră secretul celor mai bune tradiții tehnice ale școlii lor și deveniseră extrem de receptivi la influențele dinafară. Dar dacă stilul a fost marcat de tendințele care biruiau în provinciile răsăritene ale Imperiului, existența la Roma a unor venerabile sanctuare împodobite cu mozaicuri îndemna în schimb la menținerea unor anumite tradiții iconografice. Probabil că Bizanțului i se datorează lipsa de volum și rigiditatea figurilor de sfinți care îl încadrează pe Hristos pe arcul de triumf din biserica San Lorenzo fuori le mura, ridicată de papa Pelaghie al II-lea (579—590), după modelul bisericilor constantinopolitane, cu un nartex și cu tribune. Totuși, potrivit obiceiurilor romane, Hristos, cu barbă, așezat pe sfera lumii, este înconjurat, nu de îngeri, ca la San Vitale din Ravenna, ci de sfinții Petru și Pavel. Primul i-l prezintă pe sfîntul Laurențiu, pe mormîntul căruia fusese zidită biserica, și pe papa Pelaghie al II-lea, care poartă chivotul bisericii. Sfîntul Pavel este urmat de sfîntul Ștefan, ale cărui moaște fuseseră așezate în mormîntul sfîntului Laurențiu sub domnia lui Valentinian I, și de sfîntul Hipolit, care a suferit martiriul pentru că a luat pe furiș și a îngropat trupul sfîntului Laurențiu. Sub influența bizantină fundalul de nori a dispărut. În absidă, distrusă de papa Hono-

rius al III-lea în 1218, se afla fără îndoială chipul sfîntului Laurențiu.

Calități mult superioare se recunosc în stilul mozaicurilor din absida bisericii pe care papa Honorius I (625—638) a ridicat-o pe mormîntul sfintei Agnese, înzestrînd-o tot cu un nartex și cu tribune, după moda de la Constantinopol. În concă, în centru, se înalță patroana bisericii, împodobită cu veșmintele bogate în care, după tradiție, ar fi apărut alor săi la opt zile după moarte. Ea poartă costumul unei împărătese bizantine, cu pectoralul și *dalmatica* smălțate cu nestemate. Pe brațul său drept este înfășurat vălul alb al fecioarelor. Instrumentele cu care a fost martirizată nu se văd prea deslușit în fotografii: la picioarele ei o spadă și, de o parte și de alta, jos, cîte o flacără. Deasupra capului ei, mîna lui Dumnezeu ținînd o cunună iese dintr-un cer spuzit de stele și străbătut de nori albi și roșii. La dreapta ei, papa Honorius îi oferă bazilica pe care a ctitorit-o; la stînga ei, papa Symmacus (498—514), care restaurase bazilica ridicată de Constantin în partea de sud a mormîntului, ține în mîini o evanghelie închisă. Artistul a avut cutezanța de a despărți prin spații mai mari decît la Kiti *(il. 24)* cele trei personaje la care își reduce compoziția. Fondul de aur, de tonalitate stinsă, fiind mult mai aerat, capătă adevărata sa valoare picturală. El mai este limitat încă doar de fîșiile verzi ale solului, în partea de jos, și de cerul înstelat în partea de sus. Asemenea rămășițe vor dispărea în curînd. Gesturile personajelor prezentate din față sînt marcate de o demnitate solemnă, inspirată din ceremonialul aulic. Nu mai există aici — ca în anumite opere anterioare — acel amestec puțin hibrid de hieratism și de mișcare ce încremenește. Nimic nu alterează măreția calmă a figurilor.

Tipicurile iconografice ce ființau în Răsăritul mediteranean și cu deosebire în Egipt au inspirat decorul absidei și arcului de triumf din oratoriul pe care papa Ioan al IV-lea (640—642), dalmat

de origine, l-a amenajat ca anexă a Baptisteriului din Lateran, pentru a depune în el moaștele sfîntului Maurus, episcop în Parentium, și ale celor nouă martiri din Salona, pe care le adusese la Roma spre a le feri să fie profanate de avari. Capela a primit hramul unuia dintre acești martiri, sfîntul Venanzio, patron al tatălui lui Ioan al IV-lea. Mozaicurile au fost terminate sub urmașul acestui pontif, Teodor I (642—649). La fel ca și în multe capele din Egipt, Fecioara înconjurată de sfinți, printre care se numără și cei ale căror moaște erau adăpostite în oratoriu, este plasată în atitudine de orantă, sub imaginea lui Hristos, reprezentat aici doar în bust, asemenea celor doi îngeri care îl încadrează. De o parte și de alta a Fecioarei se află, la dreapta ei, sfinții Pavel, Ioan Evanghelistul (unul dintre patronii papei) și Venanzio, urmați de papa Ioan al IV-lea, și, la stînga ei, sfinții Petru, Ioan Botezătorul (alt patron al papei) și Domnus, precedîndu-l pe papa Teodor I. Ceilalți sfinți dalmați au fost înfățișați pe fața arcului.

Mozaicul pe care papa Teodor I (642—649) a poruncit să fie executat pentru absida bisericii San Stefano Rotondo, unde, în 648, transferase moaștele sfinților Primus și Felicianus, martirizați sub Dioclețian, este una dintre cele mai pure opere bizantine de acest gen de la Roma. El este foarte apropiat de panourile contemporane din biserica Sfîntul Dumitru de la Salonic, cu care se înrudește prin severitatea atitudinilor personajelor cu trupuri inexistente sub veșminte «cloș», și prin austeritatea unui colorit destul de rece, care nu exclude, în redarea cutelor, jerbele de umbre azurii, cu aspect foarte bizantin. Însăși iconografia pare să vină din Răsărit: în această biserică veche cu plan circular, imitînd pe Monte Celius — Muntele Cerului! — rotonda Învierii (Anastasis), Teodor I, originar din Ierusalim, a pus să fie înfățișați sfinții Primus și Felicianus de o parte și de alta a unei cruci bătute în nestemate, inspirate după cea de pe Golgota, deasupra căreia se află un bust al lui Hristos, înscris în-

tr-un medalion, după o iconografie practicată pe fiolele din Palestina (vezi pag. 221—222).

Unui papă de origine greacă, Ioan al VII-lea (705—707), fiul unui *curator* (administrator al finanțelor) al palatului bizantin de pe Palatin, cu numele de Platon, i se datorează mozaicurile ce împodobeau oratoriul pe care acest pontif l-a ridicat la Sfîntul Petru întru cinstirea Fecioarei, față de care avea o evlavie deosebită. Aceste mozaicuri au dispărut aproape în întregime în urma dărîmării, pe la începutul secolului al XVII-lea, a ceea ce mai rămăsese din vechea bazilică vaticană și din anexele sale. Nu au ajuns pînă la noi decît fragmente disparate. Ne putem face o idee despre ansamblu din desenele pe care Jacopo Grimaldi le-a făcut cu puțin înainte de dărîmare. În centrul unui perete se afla Fecioara, în atitudine de orantă, uriașă, purtînd veșmintele bogate de împărăteasă în care, începînd de la sfîrșitul secolului al VII-lea, în Italia pictorii greci au luat obiceiul să o înfățișeze pe Madona, pe cînd în Răsăritul mediteranean o reprezentau înveșmîntată mult mai simplu, cu tunică și mantie. Această Fecioară din oratoriul lui Ioan al VII-lea este una dintre cele mai impunătoare din arta bizantină, semănînd cu o matroană *(il. 27)*. Ea a fost transportată încă din 1609 în biserica San Marco de la Florența. La dreapta ei, pe jumătate mai scund decît ea, papa Ioan al VII-lea, avînd în jurul capului un nimb pătrat, îi oferă oratoriul: bustul său se păstrează astăzi în Grotele Vaticanului. În sacristia bisericii Santa Maria in Cosmedin se poate vedea fragmentul Închinării Magilor. Mozaicurile păstrate sînt remarcabile prin gingășia coloritului. Desenul capătă aici o mare însemnătate. Potrivit unei evoluții, ale cărei mărturii le găsim în biserica Sfîntul Dumitru de la Salonic, formele devin plate și lineare. Ele pierd densitatea cromatică pe care o avuseseră în mozaicurile precedente. După desenele lui Grimaldi, paisprezece scene împărțite în șapte panouri ilustrau viața și patimile Mîntuitorului, de la Bunavestire pînă la Pogorîrea

Domnului la Iad. Alte panouri istoriseau felurite episoade din viaţa lui Petru şi Pavel, pînă la supliciul lor. Aceste scene narative par să fi fost tratate cu o vioiciune care le deosebesc de compoziţiile mult mai solemne pe care le-am întîlnit în precedentele biserici de la Roma. Sînt ultimele mozaicuri de care avem cunoştinţă înaintea crizei iconoclaste.

2. *FRESCA*

Poate să pară arbitrară separarea frescei de mozaic, întrucît aceste două tehnici au fost folosite pentru ilustrarea aceleiaşi iconografii religioase şi evoluţia lor a fost dirijată de aceleaşi tendinţe generale. Nu este mai puţin adevărat însă că deosebirea fundamentală a procedeelor a avut repercusiuni asupra stilului. Pe de altă parte, în vreme ce mozaicul era folosit în sanctuarele cele mai bogate, beneficiind de dărnicia împăraţilor, papilor, înalţilor dregători sau a prelaţilor, bisericile mai sărace se mulţumeau cu fresca, şi în ea vom găsi deci exprimate gusturile păturilor populare. Din aceleaşi motive, fresca apare mai des în regiunile periferice, asupra cărora se îndrepta mai puţin atenţia curţii imperiale şi a patriarhilor. Din punctul de vedere al tehnicii înţelegem aici cuvîntul « frescă » în sensul său mai larg de pictură murală, executată cu penelul sau cu pensula, folosind pentru culori mai ales argile colorate, fără să facem deosebire între fresca autentică, unde aceste culori sînt aşternute pe tencuiala proaspătă, în care pătrund prin uscare, şi tehnica în tempera, la care culorile sînt fixate (pe zidul uscat) cu ajutorul unui liant (albuş sau gălbenuş de ou, clei).

Morminte Fresca a fost utilizată mai ales pentru decorarea pereţilor unor morminte. S-au descoperit unele exemple, datate între începutul şi sfîrşitul secolului al IV-lea, sau începutul secolului al V-lea, la Salonic şi, mai spre nord, la Niš (antica cetate Naissus, în Serbia). Aici au fost reprezentaţi, în

tradiţia picturii din catacombe, defuncţii, Bunul Păstor, apostolii adorînd hrismonul sau crucea, în felul acelora din mausoleul Gallei Placidia, îngeri purtînd hrismonul, peisaje paradiziace sub forma unor grădini închise cu grilaje şi pline de păsări.

Dar fresca ne este cunoscută mai ales datorită bisericilor.

Peruştiţa Unii cercetători înclină să atribuie unor artişti veniţi de la Constantinopol nobleţea figurilor, gingăşia coloritului vioi şi străveziu, uşurinţa din desenul drapărilor, care caracterizează frescele pictate pe pereţii Bisericii Roşii, cu plan tetraconc, de la Peruştiţa (Philippopolis, în Tracia, la sfîrşitul secolului al V-lea). Pe zidul interior al absidei nord din polilobul central, ele reprezentau în chip foarte dezvoltat, în trei zone suprapuse, Copilăria lui Hristos şi povestea lui Zaharia, tatăl lui Ioan Botezătorul. Ele par să fie inspirate dintr-un manuscris împodobit cu miniaturi al Evangheliei apocrife, cunoscută sub numele de Protoevanghelia lui Iacov, compusă pare-se la sfîrşitul veacului al II-lea şi în care povestirile despre copilăria lui Iisus şi despre Zaharia se înşiruie în acelaşi fel. Suprapunerea scenelor, la Peruştiţa, în şiruri neîntrerupte, fără a fi separate în panouri, importanţa acordată fundalurilor alcătuite din clădiri, care sînt tratate în chip foarte amănunţit, şi proporţiile alungite ale personajelor vădesc imitarea unor miniaturi în spirit narativ din tradiţia greco-romană. Pe bolta de trecere care preceda altarul la nord, doi îngeri-cariatide ţineau un medalion în care era înfăţişat Mielul, ca şi la San Vitale de la Ravenna. Pe bolta de trecere către nord-vest, un martir anonim era condus la supliciu de doi călăi.

Egipt În Egipt s-au păstrat un număr destul de mare de fresce paleocreştine. Am văzut mai înainte (pag.38) că în catacombele de la Alexandria, ca şi în acelea de la Roma, în secolul al IV-lea, şi chiar în al

V-lea, se continuase pictarea scenelor în eleganta tradiţie din epoca anterioară.

În oaza Kargeh, în necropola de la El-Bagawât (deformare a cuvîntului arab Kabawât = cupole), care cuprinde peste două sute cincizeci de capele funerare izolate unele de altele, numeroase cupole au fost decorate cu fresce, la date nesigure, dar care par să se situeze în cursul secolelor al IV-lea şi al V-lea. Două dintre aceste cupole merită o atenţie deosebită. Picturile lor aparţin unei forme de artă destul de populară prin rapiditatea facturii şi prin gustul pentru amănuntele realiste. În aceea care pare mai veche sînt zugrăvite, sub vrejurile unei simbolice şi imense viţe-de-vie, scene din Vechiul Testament care, după tradiţia catacombelor, sînt paradigme (exemple) de mîntuire. Astfel sînt Exodul (necunoscut la Roma înainte de secolul al IV-lea, dar care a avut desigur o importanţă deosebită pentru comunităţile evreieşti şi creştine din Egipt şi din Palestina), arca lui Noe, Adam şi Eva alungaţi din Rai, Daniel în groapa leilor, Cei trei tineri iudei în cuptorul de foc, supliciul lui Isaia (tratat după versiunea apocrifelor), povestea lui Iona, întîlnirea dintre Eleazar şi Rebecca, povestea lui Iov, Susana, Ieremia în faţa templului din Ierusalim şi jertfa lui Avraam, avînd deasupra imaginea Păstorului. La acestea se adaugă o imagine a sfintei Tecla şi Parabola fecioarelor care se îndreaptă către un edificiu. Pentru subiectele care mai fuseseră tratate şi în catacombele de la Roma, la El-Bagawât s-a adoptat în general o iconografie diferită, de origine iudaică sau palestiniană. Ansamblul are o execuţie cursivă. A doua cupolă, mai recentă, dovedeşte o artă mai conformistă şi care se vrea mai solemnă. Ea redă unele dintre episoadele Vechiului Testament, pe care le-am întîlnit şi în prima: Adam şi Eva, jertfa lui Avraam, Daniel, Noe. Două episoade vin să îmbogăţească repertoriul tradiţional: Bunavestire şi convorbirea dintre sfîntul Pavel şi sfînta Tecla. Se mai află de asemenea acele personificări ale unor idei abstracte, atît de

îndrăgite de făuritorii mozaicurilor pavimentare din secolul al V-lea: Pacea, Justiţia, Rugăciunea.

Această iconografie, provenită din arta funerară, avea să capete o nouă dezvoltare în biserici. Un ansamblu dintre cele mai importante îl constituie frescele care împodobeau numeroase capele de la mînăstirea coptă a sfîntului Apoloniu (mort în 395) la Bauit, în apropiere de Hermopolis, în Egiptul de Mijloc. Mulţimea acestor oratorii se datorează organizării comunităţilor monastice egiptene în « familii » de călugări, avînd fiecare locul său de cult particular. Frescele se întind în timp din secolul al V-lea pînă la sfîrşitul celui de-al VII-lea, poate chiar pînă în al VIII-lea şi al IX-lea. Este izbitoare constatarea că arta alexandrină a lăsat urme printre aceşti aspri călugări, de la care ni s-au păstrat mai multe omilii (predici) ce condamnă vehement rămăşiţele păgînismului şi amăgirile lumii profane; religiile antice îşi păstraseră rădăcini adînci în Egipt, unde mişcarea sincretistă fusese foarte puternică în secolul al III-lea, şi chiar aceia care pretindeau că le stîrpesc nu se puteau dezbăra cu desăvîrşire de elementele care se împlîntaseră în viaţa poporului. Tot ce ţinea de decor nu se putea concepe decît respectînd tradiţia alexandrină. În capelele de la Báuit se mai află încă păsări, coşuri cu fructe şi flori, vase din care se revarsă vrejuri, arbori, frunze de iederă, busturile unor tineri eleganţi, figuri alegorice înaripate (de pildă, Credinţa şi Speranţa, dar şi Roua) şi ornamente geometrice. Partea inferioară a unor capele era decorată cu scene de vînătoare de gazele sau de lei, executate fără îndoială spre a răspunde gusturilor donatorilor: asemenea distracţii au fost întotdeauna foarte apreciate de marii proprietari funciari din Egipt, şi se ştie cu cîtă forţă de evocare a descris Durrell, în *Cuartetul din Alexandria*, partidele de vînătoare organizate de familia coptă Hosnani. Dar interesul acestor fresce constă mai ales în subiectele religioase. Absida este aproape întotdeauna ocupată de o teofanie. Hristos, în general fără barbă, este înfăţişat la a doua venire de la sfîrşitul veacu-

rilor, tronînd în mijlocul unui nimb luminos, susţinut de patru roţi, din care ies patru aripi presărate cu ochi, mărginite de simbolurile celor patru evanghelişti. Hristos face gestul binecuvîntării cu mîna dreaptă şi ţine în stînga o carte deschisă pe care stă scris de trei ori cuvîntul Sfînt. La dreapta şi la stînga sa, doi îngeri se înclină pe un fond de cer înstelat. Deasupra capetelor lor „busturile" Soarelui şi Lunei, înscrise în medalioane, simbolizează veşnicia lui Dumnezeu. Dedesubt, într-un registru separat printr-o linie de segmentul superior, sînt reprezentaţi martorii acestei epifanii divine: Fecioara, uneori în picioare ca orantă, alteori stînd pe un tron cu pruncul Iisus, încadrată de apostoli aliniaţi frontal. Portocali grei de roade frumoase apar cîteodată în fundal. Pe arcul de concă pot figura capete înscrise în medalioane.

Egiptul a fost primul loc unde Fecioara a fost înfăţişată alăptînd Pruncul, sub influenţa cultului zeiţei Isis, care mai era încă oficiat cu zel la sfîrşitul secolului al V-lea.

Copţii au adăugat în jurul teofaniilor figurile unor sfinţi din partea locului, numeroşi pe acest meleag de crîncen ascetism monahal. Aceştia sînt personaje grave, al căror chip, aproape totdeauna încadrat de o barbă neagră sau albă, pătrată sau ascuţită, avînd o lungime variabilă, este redat cu o intensitate a vieţii ce prelungeşte tradiţia portretelor din Fayum, dar renunţă la farmecele sale profane, spiritualizînd-o.

La mînăstirea rupestră din Deir Abu Hennis, în apropiere de Antinoe, ciclul Copilăriei lui Iisus şi cel al lui Zaharia au fost tratate în chip amplu, fără îndoială — ca şi la Peruştiţa — după miniaturile unui manuscris al Protoevangheliei lui Iacov.

Roma Fresca s-a bucurat de o mare trecere şi în Roma bizantină. Pe vremea aceea s-au realizat numeroase panouri în stil hieratic şi solemn în catacombe, mai ales în cele ale Commodillei, Generosei, Sfîntului Calist şi Sfîntului Pontian. Dar cel mai bogat şi mai interesant ansamblu este cel care a împodobit biserica Santa Maria Antiqua, amenajată în veacul al VI-lea în portalul palatelor imperiale pe care Domiţian le ridicase la poalele Palatinului. Această biserică, slujită de călugări greci şi sirieni, a fost sediul unei diaconii, adică al unui centru spitalicesc de binefacere pentru oamenii nevoiaşi şi pelerinii săraci. Guvernatorii bizantini care îşi aveau reşedinţa pe Palatin au luat-o sub protecţia lor şi au făcut din ea într-o oarecare măsură biserica naţională a ofiţerilor şi a slujbaşilor greci din Roma. Picturile care îi acoperă pereţii şi pilaştrii datează din secolul al VI-lea pînă în al IX-lea, după care biserica pare să fi fost distrusă şi părăsită, cu excepţia atriumului care adăposteşte fresce mai recente. Aceste picturi sînt, în bună parte, ca şi mozaicurile din biserica Sfîntul Dumitru de la Salonic, *ex-voto*-uri datorate unor donatori diferiţi: printre ei se află papi, ca Martin I (649—655), Ioan al VII-lea (705—707), Paul I (757—767), Adrian I (772—795), şi înalţi dregători, cum ar fi primicerul Teodot, « împărţitorul » bisericii Santa Maria Antiqua sub papa Zaharia (741—752). Inscripţiile greceşti stau alături de inscripţiile latine. Sfinţii din Răsărit apar în număr mai mare decît cei din Apus. Majoritatea panourilor sînt destul de fragmentare şi multe dintre ele s-au deteriorat de la data descoperirii lor, în 1900. Se întîmplă ca picturi succesive să se suprapună în mai multe straturi, ceea ce oferă desigur preţioase criterii de cronologie relativă, dar contribuie la neclaritatea fotografiilor. Pe peretele din fund al altarului, la dreapta absidei, sub două straturi de fresce mai recente, dăinuie de pildă, de la sfîrşitul secolului al VI-lea, o Fecioară tronînd cu Pruncul, îmbrăcată ca o împărăteasă, după moda răspîndită în Italia printre artiştii bizantini; ea era încadrată de doi îngeri. Unul dintre panourile mai bine conservate este acela care o înfăţişează pe Solomoneea înconjurată de cei şapte fii ai săi, Macabeii, marti-

rizați sub seleucidul Antioh al IV-lea Epifanul (175–164 î.e.n.) pentru că refuzaseră să mănînce carne de porc. Această operă este datată în general astăzi în jurul anilor 630–650. Factura ei este amplă și îndrăzneață. Într-un spațiu plin de atmosferă, trupurile și drapările sînt puternic modelate cu ajutorul unor mari pete de culoare și al unor frumoase accente luminoase, fără să se recurgă prea mult la desen și la umbre. Această manieră este cu totul diferită de stilul ascetic care predomina în mozaicurile — contemporane — din biserica Sfîntul Dumitru de la Salonic. Ea arată cum tehnica frescei impune redarea volumelor într-un fel cu totul altul decît mozaicul care, prin simplificarea pe care o implică, duce la stilizarea și la aplatizarea formelor.

Castelseprio Din luna mai 1944 Italia se mîndrește cu un nou și însemnat ansamblu de fresce bizantine. Ele au fost descoperite în altarul bisericii Sfînta Maria, odinioară de plan triconc, construită în apropiere de fortăreața regilor longobarzi la Castelseprio, în antichitate Sibrium, la sud de Varese *(il. 28)*. Dispuse în două registre pe zidul absidei sudice și pe peretele interior al zidului-diafragm care desparte această absidă de naos, ele ilustrează ciclul copilăriei lui Iisus, de la Bunavestire pînă la fuga Elisavetei și moartea lui Zaharia. Datarea lor a suscitat multe și vii controverse: unii erudiți le-au situat în secolul al V-lea, sub regența Gallei Placidia, alții în vremea « renașterii » de sub împărații Macedoneni, în secolul al X-lea. Pentru motive ce țin de istorie, iconografie și paleografie, pare preferabil să fie datate în secolul al VII-lea, epocă în care călugării bizantini se străduiau să stîrpească erezia ariană în partea locului. Frescele de la Castelseprio vădesc un ansamblu de calități care, în starea actuală a documentației de care dispunem, le așază pe un loc deosebit în istoria picturii bizantine. Nu te poți sătura să admiri cursivitatea și siguranța desenului, eleganța fizionomiilor, cunoașterea racursiului, firescul gestu-

rilor, suplețea drapărilor, valoarea expresivă a unor notații pitorești, măiestria cu care sînt executate fundalurile de arhitecturi cu un aspect încă antic, fluiditatea culorilor. Spiritul clasic al acestor opere s-ar potrivi cu « renașterea » tinzînd să imite formele antichității din timpul domniei lui Heraclius (610–641), despre care avem unele mărturii în domeniul argintăriei. Caracterele de bucurie nestăpînită și de spontaneitate întîlnite în această artă par să arate că participă încă din plin la tradiția culturii din care se hrănește, fără acea rigiditate a formelor perceptibilă în mozaicurile papei Ioan al VII-lea, și fără efortul sîrguincios de imitare al miniaturiștilor din vremea dinastiei Macedonene.

Înrîurirea miniaturilor ce decorau un manuscris al Protoevangheliei lui Iacov pare și aici evidentă. Scenele se desfășoară în friză continuă fără să fie separate în panouri. Potrivit bogatelor amănunte furnizate de scrierea apocrifă, în scena Drumului spre Betleem *(il. 28)* asinul este mînat de un « conducător de catîri » și pare să înainteze anevoie sub povara « Mîntuitorului Lumii » purtat în brațe de Fecioară. În urmă, Iosif vorbește însuflețit cu Maria. Poarta în plin cintru a Betleemului, sub care crește un copac, amintește de peisajele arhitecturale ale basoreliefurilor elenistice. În scena Nașterii, moașa Salomeea își ține cu mîna stîngă brațul drept lovit de paralizie pentru că, împinsă de o nelegiuită necredință, voise să verifice dacă virginitatea Mariei rămăsese intactă după naștere. Ea întinde brațul țeapăn spre Pruncul culcat în iesle ca el să o vindece. La dreapta, Vestirea păstorilor capătă aspecte bucolice. Alte cicluri decorau, probabil, absidele nord și sud.

PICTURA PROFANĂ

Pictura devenise un element atît de fundamental al vieții bizantinilor, încît împărații nu puteau să nu recurgă la ea spre a glorifica înaltele fapte din domnia lor și spre a proslăvi propria lor maies-

tate în acelaşi chip în care era celebrată în biserici slava lui Dumnezeu. Toate aceste opere, care ne-ar fi adus preţioase indicaţii asupra iconografiei şi stilului practicate la curte, au dispărut din nefericire. Numai textele ne-au păstrat amintirea lor.

În edificiul Chalké din Marele Palat, pe care îl reconstruise după incendiul din 532, Iustinian a poruncit să se înfăţişeze în mozaic campaniile victorioase ale armatelor sale în Africa şi în Italia şi întoarcerea triumfală la Constantinopol a lui Belizarie, care conducea cortegiul regilor învinşi şi al carelor purtînd prăzile luate pînă în faţa împăratului şi a Teodorei, înconjuraţi de senatori. Aceştia, ne spune Procopius, « se bucurau de fala stăpînului şi *i se închinau ca unui Dumnezeu* ». În 587, un şir de fresce redînd viaţa împăratului Mauriciu (582—602), din copilărie pînă la suirea sa pe tron, a fost pictat pe zidurile porticurilor numite Carianos, în palatul Blacherne. În sfîrşit, episoade din viaţa lui Heraclius (610—641) şi a fiului său Constantin figurau în palatul Sophiae, unde locuise înainte de urcarea sa pe tron. Această pictură istorică a contribuit la menţinerea în Bizanţ a gustului pentru o artă narativă şi pitorească.

3. ICOANELE

Bizantinii denumeau *icoană* orice imagine religioasă, portativă sau fixă, indiferent de tehnica în care fusese executată. După obiceiul modern acest nume este rezervat unor panouri mobile, aproape totdeauna pictate pe lemn (în tehnica encausticii sau a temperei), mult mai rar cioplite în piatră sau cizelate în metal.

Practica aceasta își are obîrșia în portretele pictate, adesea și ele pe lemn, din antichitatea greco-romană. În tehnica picturii pe lemn fuseseră realizate numeroase opere mari ale lui Polignot din Thasos și unele tablouri păstrate în Pinacoteca Propileelor de pe Acropola din Atena. Sîntem îndemnați să credem că după acest procedeu a fost executat portretul lui Temistocle, dedicat de către fiul său Partenonului. În gimnaziile grecești erau expuse portrete pictate ale magistraților. Acest gen se dezvoltase și mai mult la romani, fie că era vorba de portretele oficiale ale împăraților și ale înalților dregători civili și militari, fie de portretele funerare. Acestea din urmă s-au păstrat foarte bine mai ales în regiunea Fayum, din Egiptul de Mijloc, datînd din secolul al II-lea pînă în secolul al IV-lea e.n.

În acest domeniu, ca și în altele, creștinii au adoptat obiceiurile societății în care trăiau. Din Faptele apocrife ale sfîntului Ioan, care sînt datate între anii 150 și 300, pare să reiasă că

ei onorau încă din această epocă portretele defuncților și ale apostolilor, cum era însuși Ioan. Importanța pe care ei o acordau, la fel ca și contemporanii lor păgîni, practicilor legate de cultul funerar ne îngăduie să presupunem că de foarte timpuriu ei au venerat imaginile martirilor. În secolul al IV-lea, Constantin a agățat, pe o coloană de porfir din Forumul noii sale capitale, portretele pictate pe lemn ale primilor trei episcopi ai cetății. Mai tîrziu au fost zugrăvite efigiile marilor dascăli și ierarhi ai bisericii grecești: Ioan Gură de Aur, Vasile, Grigore din Nysa și Grigore din Nazianz. Numeroase texte, datorate mai ales lui Eusebiu din Cesareea (267—340) și lui Epifan din Cipru (367—440), ne arată că, în veacul al IV-lea și în prima jumătate a celui de-al V-lea, au existat icoane reprezentîndu-i pe Hristos, pe Fecioară, pe Petru, Pavel și alți sfinți, pe martiri și, fără îndoială, pe arhanghelul Mihail.

Foarte curînd aceste imagini au devenit obiectul unei adevărate adorațiuni. Li se atribuiau virtuți binefăcătoare. Teodoret (393?—457/8?) ne-a păstrat amintirea acelor sirieni statorniciți la Roma, care, pentru a-și ocroti prăvăliile și casele le împodobeau cu imaginile sfîntului lor național, Simeon Stîlpnicul. Cultul icoanelor s-a dezvoltat încă și mai mult în a doua jumătate a secolului al VI-lea și în al VII-lea, atunci cînd a slăbit evlavia față de moaște. Imaginea religioasă a fost privită ca un mijlocitor eficace pe lîngă Dumnezeu. I s-a acordat o valoare profilactică în apărarea orașelor. După unele istorisiri, care au apărut la sfîrșitul secolului al VI-lea, Sfînta Față, trimisă de Iisus lui Abgar, rege în Osroene, ar fi salvat Edessa de asediul perșilor din 544, fiind găsită în chip miraculos în acea împrejurare și apoi așezată deasupra uneia dintre porțile cetății. De asemenea, atunci cînd, în 622, Heraclius a pornit în cruciadă împotriva lui Chosroe, el a așezat chipul Fecioarei deasupra porților Constantinopolului, spre a-i asigura protecția în timpul absenței sale. Bineînțeles se cerea ajutorul icoa-

nelor și în anumite împrejurări ale vieții particulare și uneori ele erau chiar nașe ale copiilor. Imaginile sfinte și-au sporit numărul în casele oamenilor, care le luau cu ei și în călătorii.

Valoarea din ce în ce mai sacră ce li se acorda a făcut să li se atribuie unora dintre ele o origine supranaturală. În a doua jumătate a secolului al VI-lea s-a născut legenda icoanelor *acheiropoiete*, adică « nefăcute de mîna omului ». Pe de altă parte, nevoia de a căpăta certitudinea că în icoane se vedeau cu adevărat trăsăturile modelului a dus la presupunerea că primele portrete ale Fecioarei ar fi fost zugrăvite de sfîntul Luca.

Credințele legate de icoane le determinară și stilul: fidelitate față de arhetipuri datorită grijei față de asemănarea cu modelul, voința de a traduce prin înfățișarea exterioară viața lăuntrică; de aici acel amestec de individualizare și de stilizare, care decurge din tradiția portretelor romane atît de vii, dar care tinde prin simplificare să producă un efect de ordin spiritual.

Nu ni s-a păstrat aproape nici una dintre icoanele primelor veacuri bizantine. Materialul din care erau realizate le făcea vulnerabile, asemenea atîtor alte obiecte portative. Distrugerile operate de iconoclaști în secolele al VIII-lea și al IX-lea au dus la dispariția unui mare număr de icoane. Unele s-au mai păstrat mai ales la mînăstirea Sinai, aflată la adăpost de furia dușmanilor icoanelor. Episcopul rus Porfirie Uspenski a adus, în secolul al XIX-lea, cîteva exemplare la Academia din Kiev. Altele, mai numeroase, au rămas în mînăstire, unde doi arheologi greci, d-l și d-na Sotiriou, au putut să le studieze și să le fotografieze în 1938 și în 1954. De asemenea, în cursul ultimilor ani s-a ajuns la o mai bună cunoaștere a icoanelor bizantine păstrate în bisericile de la Roma, unde au scăpat de mișcarea iconoclastă, condamnată de papi. Multe dintre ele au fost restaurate recent, cu cea mai mare grijă.

În lipsa unor opere datate prin inscripții și a unui număr suficient de documente, care să permită o reconstituire a evoluției stilistice, sau

care să ne ofere termeni de comparaţie, este anevoios să se stabilească o cronologie a vechilor icoane, iar ezitările se întind adesea pe un interval de unul sau chiar două secole. După cît se pare, cele mai vechi icoane care au ajuns pînă la noi nu pot fi datate înainte de secolul al VI-lea. Determinarea locului unde au fost executate dă naştere la tot atîtea controverse. Se poate admite că anumite icoane din Sinai au fost lucrate de pictori siro-palestinieni, fără îndoială adeseori chiar de către călugării din mînăstire; dar cercetătorii s-au gîndit şi la Alexandria, întrucît, prin aşezarea sa, Sinaiul putea primi atît importuri din Egipt, cît şi din Palestina. În afară de aceasta, este evident că oraşul Constantinopol a avut propriile sale ateliere de pictori de icoane şi că aceeaşi situaţie exista şi în păturile greceşti şi orientale de la Roma.

Una dintre cele mai frumoase icoane din Sinai arată o Fecioară tronînd şi ţinîndu-şi Pruncul pe genunchi, între doi sfinţi militari: Teodor Stratilat, cu barbă, la stînga privitorului, şi de cealaltă parte un tînăr imberb, sfîntul Dumitru sau sfîntul Gheorghe *(il. 29)*. În spate, doi îngeri, într-o mişcare de o frumoasă vioiciune, îşi înalţă capetele spre cer, de unde iese mîna lui Dumnezeu şi un fascicul de lumină albă care pogoară pe creştetul Fecioarei. Chipurile celor doi îngeri sînt modelate cu o forţă a tuşei şi cu un simţ al efectelor coloristice care ne amintesc de cele mai bune opere ale picturii antice. Fundalul este ocupat de un zid avînd deasupra o friză aurită, care se rotunjeşte ca o absidă între doi pilaştri, sub o fîşie subţiratică de cer albastru: este o reminiscenţă a fundalurilor arhitecturale din biserica Sfîntului Gheorghe de la Salonic şi din baptisteriul catedralei de la Ravenna. Lăţimea compoziţiei îngăduie presupunerea că s-a transpus pe un panou de lemn o operă de pictură monumentală ce împodobea absida vreunei biserici. Solemnitatea hieratică se împleteşte cu un simţ încă destul de viu al volumului şi conferă acestei icoane o frumuseţe amplă şi severă, demnă de epoca lui

Iustinian. Veşmintele nu sînt brăzdate de faldurile lineare ce caracterizează mozaicurile din biserica Sfîntul Dumitru de la Salonic, din secolul al VII-lea. Dar ceea ce frescele de la Castelseprio şi acelea din biserica Santa Maria Antiqua ne lasă să întrezărim din pictura cu penelul a lumii bizantine din cursul primei jumătăţi a veacului al VII-lea nu ne împiedică să coborîm icoana din Sinai pînă la această dată. Atribuirea sa unui atelier anume depinde de ideile apriorice pe care cercetătorii şi le fac despre tendinţele şcolilor regionale. Avînd în vedere hieratismul ei, domnul Sotiriou a văzut în această icoană o operă siro-palestiniană, executată poate chiar la mînăstirea Sinai. Eu sînt de părerea acelora care înclină — ca şi dl. Weitzmann — către unul dintre atelierele constantinopolitane, cărora împăraţii le comandau desigur icoanele pe care le dăruiau mînăstirii Sinai.

Un stil comparabil acestuia îl regăsim în icoana sfîntului Petru *(il. 30)*. Chipul cu obrazul în tonuri trandafirii, părul şi barba tăiate scurt, veşmintele sînt încă tratate cu o vigoare antică. Fundalul este de asemenea alcătuit de un zid care se rotunjeşte într-o absidă. În partea de sus, după maniera anumitor dipticuri consulare (cf. pag. 203), se înşiruie trei medalioane cuprinzînd, în mijloc pe Hristos, la dreapta noastră pe Fecioară şi la stînga un tînăr imberb, în care dl. Sotiriou propune să-l recunoaştem pe Moise, sau pe Ioan Evanghelistul. Cunoscători excelenţi au datat această icoană, unii în secolul al VI-lea sau chiar în al V-lea, alţii în jurul anului 700, dată care mi se pare tîrzie.

O cu totul altă factură întîlnim în icoana Fecioarei ţinînd Pruncul pe braţul drept, pe care o curăţire atentă a scos-o la iveală, în două fragmente, de sub alte straturi de pictură din secolele al XIII-lea, al XIV-lea şi al XIX-lea, în biserica Santa Maria Novella de la Roma (în chip obişnuit numită şi Santa Francesca Romana) *(il. 31)*. După o tradiţie consemnată de unele documente din veacul al XVI-lea, ea ar fi fost pictată la Troia

de către sfîntul Luca. Vigoarea modelajului face loc preciziei geometrice a unui desen larg și epurat și gingășiei coloritului. Figura nu mai este concepută ca un volum cu rotunjimi, ci ca o asamblare de cîteva mari suprafețe net desenate: a se vedea de pildă linia continuă a arcadei stîngi și a nasului. Între liniile de contur sînt așternute culori delicate: un trandafiriu uneori aprins, dar cel mai adesea lăptos, umbre verzi arbitrar dispuse în așa fel încît să scoată în evidență relieful nasului și al bărbiei, sau să sublinieze ochii, fără ca pictorul să se fi sinchisit de unde venea lumina care le genera. Această operă își datorează o bună parte din spiritualitatea ei materiei picturale vaporoase. Fruntea este îngustă, creștetul capului teșit, nasul lung și subțire, gura mică dar cărnoasă, iar ochii se alungesc foarte mult. Aceste deformări conferă chipului aspectul unei opere moderne, care se înrudește cu maniera lui Modigliani sau a lui Matisse. Caracterul unic al acestei icoane face din ea o operă tulburătoare. A fost datată între secolele al V-lea și al VIII-lea, ba chiar și în al XI-lea, cu o predominanță a părerilor pentru al VII-lea. Unii au atribuit-o Palestinei sau Egiptului; alții unui atelier roman unde s-ar fi lucrat după modele grecești sau orientale.

Printre celelalte icoane de stil bizantin păstrate la Roma citām: Madona Panteonului, în picioare, ținînd Pruncul pe brațul stîng, desigur o replică a Hodighitriei (= Îndrumătoarea) de la Constantinopol și care ar fi fost executată atunci cînd Panteonul a fost prefăcut în biserică, în anul 609; Madona din Santa Maria di Rosario, imitată după Aghiosoritissa de la Constantinopol (Fecioara cu sfîntul brîu) care se afla la Santa Maria « de la Tempulo » lîngă termele lui Caracalla; Madona « Îndurării » la Santa Maria in Trastevere, îmbrăcată ca împărăteasă bizantină și tronînd cu Pruncul între doi îngeri, pe cînd la stînga sa îngenunchează ctitorul: foarte probabil papa Ioan al VII-lea, întrucît opera pare să provină dintr-un atelier roman grecizant de la începutul veacului al VIII-lea.

Icoanele populare ale copților se recunosc lesne după conturul pătrat al fețelor de sfinți cu barbă, asemănători cu aceia din frescele de la Bauit și de la Sakkara *(il. 32)*. Stilizarea transformă un portret individual într-o icoană valabilă pentru veșnicie.

Obiceiul practicat în vremurile păgînismului de a picta portrete de împărați în bust și de a face din ele obiectele unui cult s-a menținut în cursul primelor veacuri bizantine. S-au executat adevărate icoane imperiale, cărora oamenii le aduceau omagii de tip religios. Se întîmpla ca ele să fie purtate în procesiuni, cu prilejul marilor sărbători ale bisericii.

4. MINIATURILE

Spre deosebire de Occident, în Bizanț copierea și ilustrarea manuscriselor nu a fost ocupația exclusivă a călugărilor. Acele *scriptorii*, în care lucrau laici, erau anexate bibliotecilor particulare mai însemnate. Genul acesta de activitate era privit ca un exercițiu intelectual plăcut și folositor. Unii împărați au fost atrași și s-au îndeletnicit cu ea, astfel Teodosie al II-lea (408—450) a primit porecla de « caligraful ».

Problemele legate de localizare și de cronologie sînt la fel de spinoase ca și în privința icoanelor. La lipsa unor documente datate cu certitudine și putînd fi atribuite unui atelier anume se adaugă faptul că adesea e anevoios să se deosebească într-o miniatură ceea ce este o imitare a unor modele mai vechi de inovația pictorului. Astfel încît este de dorit ca rezultatele unei analize atente a stilului picturilor să se îmbine întotdeauna și cu indicațiile furnizate de criteriile paleografice.

MANUSCRISE PROFANE

Iliada din Biblioteca Ambrosiana

Copierea și ilustrarea manuscriselor unor autori profani a fost continuată. R. Bianchi Bandinelli atribuie unui atelier de la Constantinopol, activ sub domnia lui Anastasie (491—518), manuscrisul Iliadei păstrat la Biblioteca Ambrosiana de la Milano. Alți savanți s-au gîndit la Alexandria sau la Antiohia, dar capitala Imperiului pare să fi fost în acea vreme centrul intelectual cel mai favorabil executării unui asemenea manuscris. Miniaturistul a fost un compilator iscusit în copierea manuscriselor realizate la date diferite pe care le luase drept model și dintre care cele mai vechi puteau să fi fost realizate chiar în primul secol dinaintea erei noastre.

Dar, dacă era foarte priceput să-și însușească maniera înaintașilor săi, ilustratorul Iliadei din Biblioteca Ambrosiana s-a dovedit însă mult mai puțin inspirat în invenția personală. Din cele cincizeci și opt de miniaturi ce ni s-au păstrat, doar opt par a fi în întregime creația sa personală. Ele dovedesc o oarecare stîngăcie. Compozițiile se desfășoară destul de confuz pe înălțime. Gesturile se repetă monoton. Capetele rotunde și mici ale personajelor ne amintesc de acelea întîlnite pe fildeșurile contemporane. Lipsa de volum a trupurilor și absența adîncimii în sugerarea spațiului corespund evoluției generale a artei din această epocă, dar nu se potrivesc deloc subiectelor înfățișate și creează contraste supărătoare față de celelalte miniaturi. Principala încîntare provine din culorile vii, cu tonuri roșii, verzi și albastre de o destul de frumoasă calitate.

Tratatul lui Dioscoride de la Viena

Desigur la Constantinopol a fost executată, prin anul 512, copia — aflată astăzi în Biblioteca națională de la Viena — a tratatului de farmacopee alcătuit în secolul I e.n. de către Dioscoride, medic grec originar din Anazarba, în Cilicia. Acest manuscris era destinat principesei bizantine Iuliana Anicia, strănepoată a Gallei Placidia și soția lui Areobindus. Portretele autorului stînd de vorbă cu *Heuresis* (Darul de a descoperi) și cu *Epinoïa* (Atenția), grupurile de medici, reprezentările plantelor sînt fidel imitate după unele exemplare

mai vechi ale tratatului, care aparțin purei tradiții elenistico-romane. Folosirea aurului dovedește totuși o inovație bizantină.

Doar miniatura — ale cărei culori sînt foarte deteriorate — înfățișînd-o pe Iuliana Anicia poate fi socotită drept o creație a pictorului de la începutul secolului al VI-lea *(il. 35)*. Principesa, înveșmîntată în bogatul costum vărgat cu aur, așa cum se cuvenea rangului său, este așezată frontal într-o atitudine solemnă, după imaginea ceremoniilor aulice. Ea este înconjurată de alegoriile Inteligenței, la stînga sa, și a Mărinimiei, la dreapta. Aceasta ține în poala veșmîntului bani de aur și Iuliana Anicia îi împrăștie pe cartea pe care i-o întinde un mic geniu numit « pasiunea celei căreia îi place să construiască »: ea imită astfel gesturile de dărnicie făcute de consuli cînd își preluau funcția.

Ansamblul compoziției amintește și diptieurile consulare de fildeș (cf. p. 203 și *il. 57*), ca și de imaginile Fecioarei încadrată de îngeri, de pildă pe o icoană din Sinai. La picioarele principesei se prosternează o femeie, « Recunoștința artelor », care îi sărută condurul drept. În compartimentele din colțuri, niște scene de gen, în tonuri cenușii « grisaille», tratate cu o libertate elenică, evocă generozitatea principesei care construise, sau restaurase, mai multe biserici la Constantinopol: genii înaripate, comparabile cu acelea de la Pompei, se îndeletnicesc cu lucrări de construcție și de pictură.

MANUSCRISE RELIGIOASE

Geneza de la Viena

Grația gingașă care însuflețește scenele de gen din compartimentele miniaturii principesei Iuliana Anicia se regăsește în ilustrarea unor manuscrise ale Vechiului Testament: așa este Geneza (Facerea) de la Viena. S-a făcut o apropiere între miniaturile sale și acelea din

Iliada de la Biblioteca Ambrosiana în temeiul caracterului lor comun de voioșie naivă. « După cît se pare, scria Ch. Diehl *(Manuel de l'art byzantin*, I, p. 248*)*, primii artiști care au ilustrat Biblia ar fi conceput această ilustrare absolut la fel ca aceea a poemelor epice. » Cele două cicluri au fost elaborate, într-adevăr, în același timp, în decursul primelor veacuri ale erei noastre.

Mai mulți savanți atribuie Geneza de la Viena unui atelier din Antiohia, unde se presupune că ar fi dăinuit neștirbite tradițiile naturalismului elenistic și ale expresionismului a căror pecete o poartă miniaturile ei. Însă alți eruditi o atribuie unui *scriptorium* de la Constantinopol, din pricina caracterului său somptuos: ea a fost scrisă cu litere de aur și de argint pe un fond de purpură, după o practică folosită încă de pe la sfîrșitul secolului al III-lea și începutul celui de-al IV-lea pentru manuscrisele profane și religioase (cf. p. 43). Nu știm dacă această purpură este un omagiu adus împăratului, pentru care s-ar putea să fi fost executat manuscrisul, sau Atotputerniciei lui Dumnezeu, stăpînul deplin al Lumii. În orice caz, folosirea purpurei răspunde unei dorințe de lux și poate fi inspirată de intenția de a obține, pentru fondul din care ies în evidență ilustrațiile, efecte de intensitate și de căldură comparabile cu cele date de fondul de aur al mozaicurilor. În ce privește data, realizarea Genezei este așezată în general în secolul al VI-lea și chiar în anii de după 550, din cauza lipsei de redare a spațiului. Dar libertatea figurilor îngăduie să se presupună că modelul utilizat putea să aparțină secolului al IV-lea.

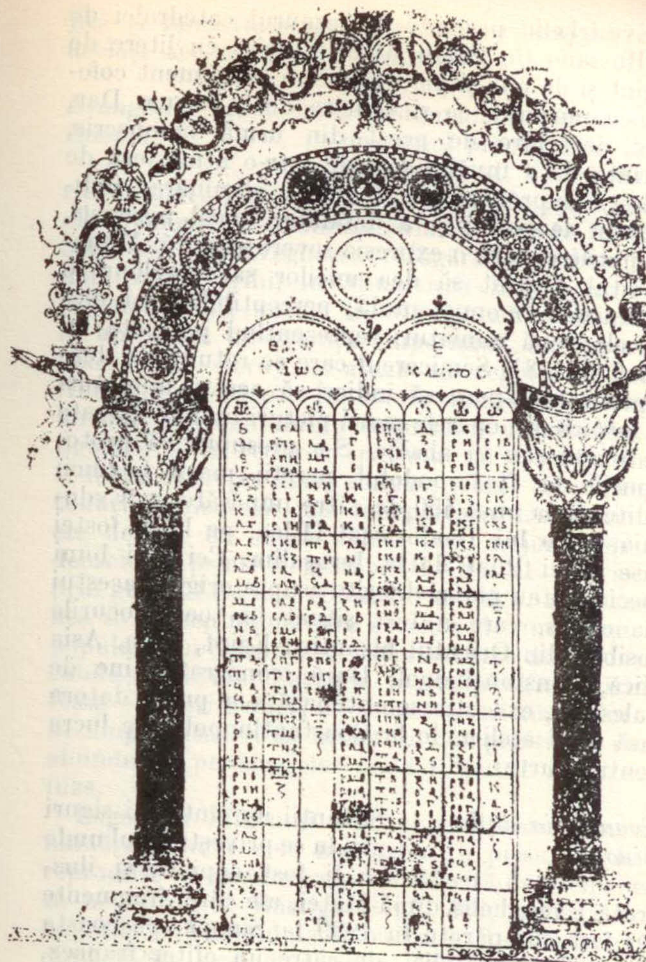
Scenele din viața de la țară ocupă aici un loc important. Ele sînt vii, pitorești, lipsite de orice solemnitate, și sentimentul religios nu se traduce prin nici o trăsătură deosebită. Numeroase elemente au fost împrumutate din arta antică: cetăți încinse de ziduri cu turnuri, alegorii, nimfe.

Acest stil eliptic, cu figuri minuscule, desenate cu nerv, dar al căror modeleu este destul de lipsit de vigoare, este foarte vizibil în miniatura al cărui subiect este întîlnirea dintre Rebeca și Eliezer, sluga lui Avraam, pe care stăpînul îl trimisese să caute o soție pentru fiul său, Isaac *(il. 33)*.

În acest manuscris există o miniatură care ocupă un loc deosebit: Potopul *(il. 34)*. Reprezentarea oamenilor care se zbat zadarnic în valuri împrejurul arcei este de o asemenea amploare și de o atît de puternică intensitate dramatică, încît pare să fie transpunerea unei picturi mari din secolul al III-lea, poate o frescă dintr-o sinagogă, cum ar fi aceea de la Dura.

Geneza Cotton Am fi fost în posesia unui admirabil exemplar ilustrat al Genezei dacă manuscrisul care făcea parte din colecția Lordului Cotton n-ar fi fost aproape complet distrus, în 1731, în incendiul de la British Museum, unde se afla. El cuprindea două sute cincizeci de miniaturi și s-a calculat că în starea originară ar fi trebuit să numere aproape trei sute treizeci: doar douăzeci și două au mai rămas în stare fragmentară.

Acest manuscris s-ar putea să fi fost pictat la Alexandria, pe la sfîrșitul secolului al V-lea sau în cursul celui de-al VI-lea. Într-adevăr, mai multe trăsături par a dovedi influența exercitată de arta coptă asupra miniaturiștilor care au lucrat după modele aparținînd tradiției elenistico-romane. Amintim mai ales sprîncenele groase și părul negru și des care încadrează partea de sus a chipurilor cărnoase, atît de deosebite de fizionomiile pline de viață ale Genezei de la Viena. Chiar dacă acest manuscris a fost ilustrat la o dată anterioară Genezei de la Viena, față de modelele din secolul al IV-lea din care aceasta se inspirase, el reprezintă o etapă pe calea care, de la grația delicată a elenismului, se îndreaptă spre abstractizarea și spre austeritatea mai potrivite exigențelor spiritualității creștine.



Tabel de concordanță din Evanghelia de la Rossano.

Evanghelia de la Rossano Stilul acesta, mai grav și mai solemn, îl întîlnim în ilustrarea Evangheliilor, care a început la o dată mai recentă decît aceea a Vechiului Testament, într-o epocă în care creștinismul își căpătase caracterul de religie imperială.

Evanghelia păstrată în tezaurul catedralei de la Rossano (în Calabria) este scrisă cu litere de argint și de aur și pictată pe un pergament colorat cu purpură, ca și Geneza de la Viena. Dar, spre deosebire de acest din urmă manuscris, dorința de a învălui scenele într-o atmosferă de măreție supranaturală a dus la eliminarea indicațiilor de peisaj și a detaliilor inutil pitorești. Chipurile capătă o expresie severă și dură. Miniaturistul a știut să dea micilor sale tablouri o dimensiune monumentală, perceptibilă mai ales în cele două miniaturi reprezentînd judecata lui Pilat *(il. 38)*. Semicercul care se rotunjește deasupra scenei pare să indice că aceste miniaturi se inspiră din operele marii picturi murale așezate în lunete sau în abside. S-a presupus că prototipurile ar fi împodobit pereții marii bazilicii zidite pe la anul 450 de către împărăteasa Evdochia, soția lui Teodosie al II-lea, pe locul fostei case a lui Pilat de la Ierusalim. Cei mai buni specialiști au păreri diferite asupra originii acestui manuscris, care a fost situat în toate locurile posibile din Orientul bizantin: Egipt, Siria, Asia Mică, Constantinopol. Dacă iconografia ține de Palestina, execuția somptuoasă s-ar putea datora însă unui atelier de la Constantinopol care lucra pentru curte.

Evanghelia de la Sinope Savanții nu sînt mai siguri nici în ce privește locul unde ar fi fost copiată și ilustrată Evanghelia după Matei, ale cărei fragmente au fost cumpărate în 1899 la Sinope, pe coasta de nord a Anatoliei, de către un ofițer francez, căpitanul Jean de La Taille, și revîndute în anul următor Bibliotecii naționale din Paris. Ea a fost scrisă cu litere de aur pe un pergament colorat cu purpură. Vioiciunea desenului și statura minusculă a personajelor *(il. 37)* se aseamănă cu maniera Genezei de la Viena. Dar caracterul dramatic al reprezentărilor și severitatea fizionomiilor amintesc mai mult de Evanghelierul de la Rossano. Factura este totuși mai puțin îngri-

jită și miniaturistul nu a dat personajelor sale același aer de nobilă demnitate.

Evanghelia lui Rabula Posedăm unele mărturii despre stilul practicat în Siria în secolul al VI-lea datorită miniaturilor celor paisprezece file preliminare ale Evangheliei în limba siriană, copiată în anul 586, sub supravegherea călugărului Rabula, de mai mulți scribi, în Mînăstirea Zagba (situată de mai mulți autori în Mesopotamia de nord, în apropiere de granița Imperiului, dar pe care abatele J. Leroy o așază în regiunea dintre Antiohia și Alep). În aceste miniaturi dăinuie un simț al volumului, perceptibil în corporalitatea figurilor și în redarea spațiului cu ajutorul procedeului perspectivei aeriene, care estompează tonurile obiectelor mai îndepărtate. Unele dintre ele degajă un mare calm. Dar majoritatea se deosebesc printr-o gesticulație destul de vie și prin gustul față de expresia dramatică. De asemenea se percep numeroase accente ale unui realism popular plin de savoare. Coloritul este de o remarcabilă fluiditate. Factura, foarte picturală, izbutește — datorită unei judicioase folosiri a culorilor — să limpezească și să învioreze compoziții pe care abundența personajelor le-ar fi putut face confuze.

Pogorîrea Sfîntului Duh și Înălțarea, care se numără printre cele mai izbutite piese, au fost reproduse de nenumărate ori. Merită de asemenea să ne oprim la Răstignire *(il. 36)*, a cărei iconografie este destul de dezvoltată. Hristos poartă, după moda siriană, o tunică lungă, *colobium*, de culoare purpurie, cu *clavi* de aur; ținînd ochii deschiși și capul drept, el biruie moartea. În registrul inferior au fost pictate două scene care accentuează caracterul triumfal: mironosițele în fața mormîntului gol și Hristos care li se arată, înveșmîntat în tunica albă cu *clavi* de aur a Învierii.

În chenarele cu arcade ale tabelelor de concordanță, motivele geometrice și florale se asociază

cu păsările, cu acel gust foarte viu al decorației prin care arta Bizanțului a vestit arta Islamului.

Miniaturi din Armenia Sub influența bizantină, arta miniaturii a dobîndit o mare dezvoltare în Armenia, cu începere din secolul al V-lea. După mărturiile unor texte, aici s-au ilustrat pergamente colorate cu purpură, scrise cu litere de aur și de argint. Pentru armenii cucernici cartea ocupa un loc asemănător cu al icoanelor în Grecia. În campaniile lor militare, armenii luau cu ei un manuscris al Evangheliei.

Se poate stabili o corelație între arta armeană din secolul al VI-lea și cele patru miniaturi legate la sfîrșitul Evangheliarului de la Etșmiadzin, care a fost realizat în 989. Ele reprezintă Vestirea lui Zaharia, Bunavestire a Fecioarei, Închinarea magilor *(il. 39)* și Botezul. Cu o asprime populară și o mare vigoare de expresie, miniaturistul a adaptat modele care, dacă judecăm după caracterul încă monumental al acestor miniaturi, aparțineau probabil picturii murale: dealtfel ele au putut fi comparate, în ce privește stilul, cu frescele din prima jumătate a secolului al VII-lea care împodobesc biserica armeană din Lembat. Dar coloritul cam tern și împăstat pare să denote de asemenea și influența icoanelor executate în tehnica encausticii.

5. SCULPTURA

Bizanțul prelungea prea mult în timp obiceiurile practicate la Roma pentru ca să nu fi conferit sculpturii un loc destul de însemnat. Rezultatele săpăturilor au confirmat ceea ce am fi aflat din texte, dacă li s-ar fi acordat mai multă atenție. Fără îndoială este adevărat că, prin numărul și calitatea operelor, sculptura bizantină nu a reprezentat decît o rămășiță firavă a trecutului față de pictura menită să devină expresia estetică majoră a noii civilizații. Dar regresul plasticii în raport cu artele culorii începuse încă din veacul al IX-lea î.e.n. Procesul s-a agravat la romani, care au substituit nudului atletic cuirasa ostașului sau toga magistratului. Executarea unor replici după originale grecești, care se bucurase de o atît de mare favoare sub Augustus și sub Hadrian, a fost cu totul părăsită în secolul al III-lea, în urma prefacerilor radicale intervenite în spiritul și în sensibilitatea oamenilor din acea vreme. Practica sculpturii s-a menținut totuși în trei genuri, care răspundeau unor necesități fundamentale ale vieții sociale a romanilor: arta imperială, portretele și sarcofagele. Acestor genuri Bizanțul le-a rămas credincios în primele veacuri ale existenței sale.

Insula Proconez, la sud-vest de Constantinopol, furniza o frumoasă marmură albă, care fusese foarte apreciată încă din epoca elenistică pentru

5. SCULPTURA

Bizanţul prelungea prea mult în timp obiceiurile practicate la Roma pentru ca să nu fi conferit sculpturii un loc destul de însemnat. Rezultatele săpăturilor au confirmat ceea ce am fi aflat din texte, dacă li s-ar fi acordat mai multă atenţie. Fără îndoială este adevărat că, prin numărul şi calitatea operelor, sculptura bizantină nu a reprezentat decît o rămăşiţă firavă a trecutului faţă de pictura menită să devină expresia estetică majoră a noii civilizaţii. Dar regresul plasticii în raport cu artele culorii începuse încă din veacul al IX-lea î.e.n. Procesul s-a agravat la romani, care au substituit nudului atletic cuirasa ostaşului sau toga magistratului. Executarea unor replici după originale greceşti, care se bucurase de o atît de mare favoare sub Augustus şi sub Hadrian, a fost cu totul părăsită în secolul al III-lea, în urma prefacerilor radicale intervenite în spiritul şi în sensibilitatea oamenilor din acea vreme. Practica sculpturii s-a menţinut totuşi în trei genuri, care răspundeau unor necesităţi fundamentale ale vieţii sociale a romanilor: arta imperială, portretele şi sarcofagele. Acestor genuri Bizanţul le-a rămas credincios în primele veacuri ale existenţei sale.

Insula Proconez, la sud-vest de Constantinopol, furniza o frumoasă marmură albă, care fusese foarte apreciată încă din epoca elenistică pentru

sarcofagele de la Alexandria. Atelierele sale căpătară un nou avînt în epoca bizantină, lucrînd pentru capitala aflată în vecinătate. Alte ateliere se deschiseră chiar la Constantinopol. Multe rămaseră active în marile orașe din Asia Mică, Grecia, Siria și Egipt, unde fuseseră înfloritoare în vremea păgînismului.

Pentru ca cea de-a doua Romă să capete într-adevăr aspectul unei capitale și să o depășească pe prima, Constantin a adus aici sute de statui pe care le luase din marile sanctuare păgîne și pe care le-a așezat în toate locurile importante: Marele Palat imperial, hipodromul, termele, piețe publice și străzi. Urmașii săi au continuat să îmbogățească orașul cu prăzile luate din templele antice. În 663, împăratul Constantin al II-lea a adus de la Roma la Constantinopol un număr însemnat de statui de bronz. Printre sculpturile celebre care puteau fi văzute la Constantinopol se aflau: Athena Promachos și Zeus Olimpianul de Fidias, Athena din Lindos, o Afrodită de Praxitele și Cronos de Lisip. Aceste opere, distruse în mare parte abia de către Cruciați în 1204, nu se poate să nu-i fi influențat pe artiștii care lucrau în Constantinopol. Descrierile și epigramele ce le-au fost consacrate de nenumărați autori bizantini dovedesc că ele suscitau mereu interesul publicului.

Statuile imperiale

Statuia continuă să fie unul dintre cele mai bune mijloace pentru a-i cinsti pe împărați, pe membrii familiei lor, pe marile personaje ale statului și ale cetăților, și chiar pe conducătorii de care de curse, aceste vedete ale epocii. Au existat statui de împărați, de împărătese, de oameni din anturajul lor, nu numai la Constantinopol în incinta Marelui Palat, în piețele publice, în hipodrom și în clădirile oficiale, ci și în orașele de provincie. Cu fiecare nouă domnie, cel puțin pînă în veacul al VIII-lea, s-au ridicat asemenea efigii și inaugurarea lor era un prilej de sărbătoare. La sfîrșitul secolului

al VI-lea se mai păstra obiceiul antic de a trimite în provincii busturi ale împăraților. Aceste imagini sculptate rămăseseră obiectul unui cult, lipsit însă de celebrarea unor sacrificii de la care creștinii se abținuseră în vremea păgînismului. În ciuda acestei concesii, unii mari teologi ai bisericii s-au ridicat împotriva persistenței practicilor învecinate cu idolatria. Materialul folosit pentru efigiile imperiale era bronzul sau piatra, uneori argintul sau aurul. Majoritatea acestor statui au dispărut și nu le mai cunoaștem decît din texte. Multe erau înălțate în vîrful unor coloane înalte, după obiceiul roman. În piața Augusteonului de la Constantinopol se vedeau în vîrful unor coloane statuile lui Constantin, a mamei sale Elena, a lui Teodosie, a împărătesei Eudoxia, soția lui Arcadius, și a împăratului Leon (457—474). Un desen dintr-un manuscris de la Budapesta, realizat de un călător din veacul al XV-lea, ne-a păstrat amintirea unei statui ecvestre a lui Iustinian sau Teodosie. În ceea ce privește provinciile știm, de pildă, că piața centrală din Iustiniana Prima era împodobită cu o statuie gigantică a lui Iustinian. După mărturia unei inscripții, o statuie în onoarea lui Constant al II-lea (641—668) a fost ridicată pe la 662 în agora din Corint.

Portretele imperiale care au ajuns pînă la noi pun adesea dificile probleme de identificare. Într-adevăr, sub influența acelui gust, ancestral la greci, pentru construcția plastică armonioasă care a inspirat, în epoca imperială, multe portrete sculptate în Orientul elenic, bizantinii, spre deosebire de romani, au renunțat la redarea în amănunțime a trăsăturilor caracteristice unei fizionomii și au preferat expresia generală idealizată. La aceasta s-a adăugat acel aer de tensiune spirituală care marchează multe portrete din ultimele decenii ale celui de-al II-lea secol și din secolul al III-lea. De aici au rezultat figuri cu modelaj simplu, care emană adesea o profundă viață lăuntrică.

Contrastul între dragostea pentru forţă, uneori chiar brutală, din Occidentul latin, şi tendinţele de idealizare din Orientul elenic se accentuează, încă de la începutul Imperiului bizantin, bunăoară în opoziţia dintre capul gigantic al lui Constantin, găsit la Roma în bazilica terminată de către acest împărat (Volbach, *Frühchristliche Kunst*, pl. 16—17) şi capul de bronz, odinioară aurit, al aceluiaşi suveran, care a fost descoperit la Naissus (Niš), oraşul său natal *(il. 40)*. Principii de artă analoage au inspirat statuia unui împărat dezgropată în termele de la Aphrodisia, în Caria, şi identificată, după o inscripţie găsită în apropiere, cu Valentinian al II-lea (375—392) (Volbach, *op. cit.*, pl. 50—51). În ciuda unei anumite durităţi în cutele drapării, capul, prin aerul său de nobilă frumuseţe şi de gingăşie tinerească, precum şi prin anumite trăsături ale fizionomiei, cum ar fi nasul alungit şi ochii cu privirea pierdută, denotă imitarea stilului practicat la Constantinopol sub Teodosie I (379—395): opera, executată din marmură locală, a fost dăltuită fără îndoială după un model venit din capitală, într-unul din vestitele ateliere de la Aphrodisia, care, din primul secol al erei noastre şi pînă în mijlocul celui de-al V-lea, s-au numărat printre cele mai înfloritoare din lumea mediteraneană.

Acest gust, de natură clasică, resimţit la Constantinopol pentru seninătatea expresiei şi pentru simplificarea volumelor, se regăseşte, tradus cu mai multă măiestrie, în portretele lui Arcadius (395—408), păstrate la Istanbul *(il. 41)* şi la Berlin. Avînd un modelaj plin de subtilă sensibilitate, ele farmecă prin aerul lor de tinereţe delicată şi de bunătate binevoitoare. Folosirea marmurii de Pentelic lasă să se creadă că autorul lor nutrea o adîncă admiraţie faţă de sculpturile antice şi voia să rivalizeze cu ele: pe bună dreptate s-a putut vorbi despre o artă neoatică.

Sub forme de asemenea idealizate, o cu totul diferită impresie de vigoare se manifestă în statuia gigantică de bronz, înaltă de 5,10 m, care, adusă din Răsărit de către veneţieni după cuceri-

rea Constantinopolului în 1204, a eşuat pe plaja de la Barletta în urma unui naufragiu (braţele şi picioarele care au fost topite în 1309 pentru turnarea unor clopote au fost refăcute la sfîrşitul secolului al XV-lea). Este imaginea unui împărat care era un ostaş aspru, purtînd scutul şi hlamida. Există ceva epic în această operă, care este un portret şi totodată o evocare a măreţiei imperiale, la fel cum în Atena clasică bustul lui Pericle, de Cresilas, înfăţişase însuşi tipul strategului desăvîrşit. După ce i s-au atribuit colosului de la Barletta numele aproape tuturor împăraţilor bizantini, de la Valentinian I (364—375) pînă la Heraclius (610—641), în general astăzi opiniile înclină să vadă în el pe Marcian (450—457). Această statuie corespunde perfect imaginii pe care ne-o putem face despre acest general energic şi cucernic, care a devenit împărat însurîndu-se cu preacucernica Pulheria, sora lui Teodosie al II-lea.

O mare forţă de abstractizare a volumelor conferă de asemenea un aer de gîndire concentrată capetelor unor împărătese, de exemplu capetelor din Palatul Conservatorilor, din Muzeul Lateran şi din Muzeul Luvru, care o reprezintă pe Ariadna, fiica lui Leon I (457—474), şi soţie, mai întîi, a lui Zenon (474—491) apoi a lui Anastasie (491—518) *(il. 42)*. La o primă privire aceste portrete vădesc o înrudire destul de apropiată cu capul de bronz descoperit în 1958 la Balainač, în Iugoslavia. Forma mai dezvoltată a diademei, care ia locul unui simplu şirag de perle, a îngăduit să se vadă în această operă o piesă aparţinînd unei date mai recente. După cît se pare este vorba despre un portret al Eufemiei, soţia împăratului Iustin I (518—527), unchiul lui Iustinian. Caracterul de idealizare mai pronunţat al acestui cap corespunde din plin reîmprospătării influenţelor clasicizante în arta bizantină de prin anii 520. O intensă spiritualitate emană portretul, mai individualizat şi mai expresiv, din Castello Sforzesco de la Milano: acel aer de pasiune reţinută se potriveşte atît evlavioasei Pulheria, cît şi imperioasei Teodora, dar mai ales studiul pieptă-

năturii ne permite să ne pronunţăm în favoarea acestei din urmă identificări.

Statuile unor notabili Aceeaşi idealizare, generatoare de viaţă lăuntrică, se întîlneşte în portretele unor notabili, aşa cum o arată frumosul cap de bărbat provenind din Tortosa (în Siria), aflat în Muzeul Luvru, care datează din a doua jumătate a secolului al IV-lea, sau din primul pătrar al celui de-al V-lea *(il. 43)*. Atelierele din Asia Mică — cele de la Efes şi de la Aphrodisia — au dat expresiei vieţii spirituale accente de o intensitate adesea patetică *(il. 44)*. Pe chipurile autoritare ale acestor magistraţi, cu trăsături adînc săpate, se reflectă melancolia, tristeţea şi nelinişţea unei epoci de conflicte şi de tensiuni. Ciudatul cap găsit lîngă Kosiakgrad, în apropiere de Obsor (pe ţărmul Mării Negre, astăzi în Bulgaria) arată cu cîtă asprime viguroasă un meşter mai puţin iscusit putea traduce aceste simţăminte.

Statui de porfir Preţuirea care se acorda purpurei, ca însemn al majestăţii imperiale, i-a îndemnat pe artişti să sculpteze în porfir (roşu) egiptean efigiile împăraţilor, cel puţin pînă către mijlocul secolului al V-lea, epocă după care disputa monofizită a adus după sine o slăbire a raporturilor dintre Egipt şi capitala Imperiului. Duritatea materialului folosit impunea un stil aparte, cu planuri mari şi mase largi, al căror efect de duritate era atenuat prin incizia unor detalii în suprafaţă. Cel mai vechi grup executat în această tehnică este poate acela al tetrarhilor, încastrat în colţul sud-vest al bazilicii San Marco din Veneţia, unde a fost adus în secolul al XIII-lea. După părerea generală el i-ar înfăţişa pe Augustul Diocleţian şi Augustul Maximian îmbrăţişîndu-şi fiecare Cezarul: Galeriu şi Constanţiu Chlorus. Dar s-a presupus de asemenea că i-ar reprezenta pe Galeriu, Licinius, Maximin şi Constantin (în 308—309). În muzeele din Ravenna, Berlin, Torino şi Viena

mai există statuile izolate ale unor împăraţi purtînd hlamida peste tunica cu mîneci lungi şi pregătindu-se să-şi scoată sabia din teacă. Cea de la Ravenna fusese probabil ridicată de Honorius în cinstea tatălui său, Teodosie. Şovăim să credem, aşa cum fac unii savanţi, că tehnica cioplirii porfirului ar fi fost reluată, după veacuri de întrerupere, pentru a se realiza capul numit « Carmagnola », care se află azi pe pilastrul din unghiul balustradei bazilicii San Marco, spre Piazzetta: R. Delbrück a propus să se vadă în el un portret al lui Iustinian al II-lea Rhinotmetul, portret care ar fi fost sculptat în a doua domnie a acestui împărat (705—711), după ce suferise mutilarea care i-a adus porecla şi a cărei amintire s-ar păstra în extremitatea nasului strivit al capului de la Veneţia. Dar această particularitate pare să se datoreze mai degrabă unui accident pe care l-ar fi suferit sculptura. Iar părerile înclină să recunoască mai degrabă un cap al lui Leon I (457—474) sau, cel mai tîrziu, al lui Iustinian.

Coloane onorifice Urmînd pilda înaintaşilor lor romani, mai mulţi împăraţi de la Constantinopol, începînd cu întemeietorul Romei Noi, au pus să se ridice coloane onorifice care, de cele mai multe ori, purtau statuia lor sau cea a membrilor familiei lor. Îndrăgind puternic obiceiurile Răsăritului, Constantin adoptase porfirul pentru propria sa coloană şi pentru cea a mamei sale, sfînta Elena. Dar, odată cu recrudescenţa admiraţiei faţă de marile opere ale trecutului, care se manifestă sub domnia lui Teodosie I (379—395), acest împărat a pus să se împodobească cu reliefuri în spirală coloana pe care a înălţat-o în 386 în noul forum, a cărui construcţie o începuse la Constantinopol luînd ca model pe acela care fusese ridicat la Roma de către Traian, ca şi el de origine spaniolă. După exemplul coloanei lui Traian, aceea a lui Teodosie I era prevăzută cu o scară interioară urcînd pînă la vîrf şi decorată

cu reliefuri care ilustrau campaniile împăratului. Ea a fost dărîmată de sultanul Baiazid al II-lea la începutul secolului al XVI-lea. O cunoaştem doar din cîteva fragmente care s-au mai păstrat şi poate datorită unui mare desen de la Luvru, executat la sfîrşitul secolului al XVI-lea de un manierist italian după un original de Gentile Bellini. Friza sculptată înfăţişa campaniile lui Teodosie I împotriva goţilor. Dar, printr-o prefacere semnificativă a concepţiei noi despre slava imperială, partea consacrată bătăliilor a fost micşorată aici spre a face loc scenelor celebrării triumfului. Voinţa de a glorifica măreţia imperială se simte şi mai mult în reliefurile coloanei pe care Arcadius (395—408) a ridicat-o în 402 în forumul său. Scenele înfăţişate nu ne sînt cunoscute decît datorită fragmentelor care au mai rămas din partea de jos a coloanei şi, mai cu seamă, datorită mai multor desene din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea. Ele ilustrau cu multă intensitate urmărirea de către armata imperială a cetelor căpeteniei goţilor, Gainas, şi înfrîngerea lor. Spre deosebire de Traian sau de Marc-Aureliu, Arcadius nu mai lua parte la lupte. El apărea de trei ori în faţa soldaţilor săi, aşezat în chip solemn sub un baldachin sau dinaintea palatului său. Această iconografie triumfală se regăsea pe trei dintre feţele soclului care suporta coloana. Sub o cruce înscrisă într-o coroană sau într-o tăbliţă dreptunghiulară purtată de două figuri înaripate (victorii sau îngeri), Arcadius şi fratele său, Honorius, stînd în picioare, încadraţi de dregătorii de la curte şi de soldaţii gărzii, primeau omagiul cetăţilor Imperiului şi al învinşilor. Deasupra sau dedesubt se desfăşura o friză cu trofee. Au fost aplicate aici două însemnate principii de compoziţie: pe de o parte, frontalitatea, pentru figurile împăraţilor, dregătorilor şi soldaţilor, în aşa fel încît să dea impresia de majestate prin contrast cu reprezentarea din profil a personificării cetăţilor sau a învinşilor: pe de altă parte, suprapunerea în registre ia locul concepţiei unitare despre spaţiu, predominantă la greci şi la romani.

Soclul obeliscului lui Teodosie

Acestea sînt două reguli fundamentale după care este concepută şi decoraţia soclului pe care Teodosie a dispus să fie executat pentru obeliscul lui Tutmes al III-lea, pe care l-a aşezat în 390 pe *spina* hipodromului de la Constantinopol *(il. 45)*. Înconjurat de fiii săi, Arcadius şi Honorius, pe atunci în vîrstă de treisprezece şi respectiv şase ani, şi uneori de co-împăratul din Apus, Valentinian al II-lea (375—392), Teodosie este înfăţişat asistînd la jocurile de circ, încununînd învingătorul sau primind omagiul popoarelor învinse. Cea mai strictă frontalitate ordonează figurile, nu numai ale împăratului şi celor din jurul său, ci şi acelea ale spectatorilor la jocurile de circ, chiar şi ale balerinelor care, evoluînd între două orgi, introduc o uşoară notă de graţie fermecătoare în aceste scene austere. Numai barbarii învinşi sînt înfăţişaţi din profil, în semn de umilinţă. Această frontalitate vine nu din Răsărit, ci din arta imperială romană, care o împrumutase şi ea de la arta populară din Italia, unde fusese practicată fără întrerupere începînd din epoca republicană. Sub Constantin ea a pătruns în arta oficială, ca urmare a preponderenţei căpătate în Imperiu de către păturile de soldaţi şi de colonişti, la al căror gust ea răspundea de veacuri. O găsim aplicată cu rigoare în scene ca *adlocutio* şi *liberalitas* care împodobesc arcul pe care Constantin l-a ridicat la Roma în 315. De aici ea a trecut la Constantinopol. Menţinerea ei, sub Teodosie, în monumentele oficiale care coexistau cu operele inspirate dintr-un ideal aristocratic de frumuseţe clasicizantă, arată complexitatea factorilor aflaţi la originea artei bizantine. Dealtfel, în partea de jos a soclului obeliscului lui Teodosie, jocurile de circ — curse de cai şi de cvadrige — şi operaţiile de ridicare a obeliscului sînt tratate cu o libertate şi un simţ al pitorescului, care ne confirmă că anumite subiecte impun stilul ce li se potriveşte.

Monumentele vizitiului Porphyrios

O preocupare de glorificare, comparabilă cu aceea dovedită de monumentele imperiale, însufleţea scenele sculptate pe piedestalurile de marmură ale statuilor de bronz, astăzi dispărute, care fuseseră ridicate, după mărturia unor texte, sub domnia lui Anastasie (491—518), în hipodrom, întru cinstirea lui Porphyrios, vestit conducător de cvadrigă, originar din Alexandria, care trecuse din echipa Albaştrilor în aceea a Verzilor, simpatizată de împărat. Pînă în prezent s-au găsit două dintre aceste piedestaluri (Beckwith, *Art of Constantinople*, fig. 31—33; N. Firatli şi A. Rollas, *Annual of the Archaeological Museums of Istanbul*, 1964, pl. XXXI—XXXIII). Fiecare faţă arăta, cu variante în detalii, victoria lui Porphyrios, stînd în picioare, din faţă, în cvadriga sa şi ridicînd cu mîna dreaptă cununa-emblemă a victoriei sale. Pe acela cunoscut mai demult din cele două piedestaluri, el mai ţinea în mîna stîngă şi ramura de palmier, şi ea un simbol al succesului său, iar pe latura dinapoi era înfăţişat în picioare. Pe faţa principală a celor două monumente şi pe feţele laterale şi de dinapoi a celui mai recent descoperit, Porphyrios este înconjurat de Nike înaripate, care îl încoronează sau susţin cornişa, asemenea unor cariatide. Deasupra lui se află şi o Tyche ţinînd un corn al abundenţei. Atelajul său este încadrat cînd de *putti* golaşi, cînd de grăjdari în tunică scurtă. Împingînd pînă la limita extremă o convenţie care fusese aplicată în chip mai fericit pe friza Panatheneelor de la Partenon, sculptorii au redus mărimea cailor spre a lăsa figura omenească să predomine. În registrele inferioare s-au reprezentat diferite subiecte: pe acela mai de mult cunoscut din cele două piedestaluri, *diversium* sau întrecerea în cursul căreia vizitiii, după prima parte a cursei, îşi schimbau atelajele, şi spectatorii în picioare pe gradene aclamă auriga învingătorului; pe celălalt piedestal, Porphyrios primeşte cununa triumfală din partea unui personaj (poate, împăratul?) între

spectatorii care îl aclamă, membrii familiei imperiale în picioare, din faţă, în tribuna Hipodromului, la fel ca şi pe soclul obeliscului lui Teodosie, şi, în sfîrşit, interludii de dans, tot ca şi pe soclul obeliscului, dar cu mai multă rigiditate în atitudinile frontale ale personajelor.

Subiecte mitologice

Subiectele mitologice au continuat să se bucure de o anumită favoare. Reliefurile încastrate în zidurile Propileelor de la Poarta de Aur, construite după toate probabilităţile de către Teodosie al II-lea în 413 şi care reprezentau, după mărturiile călătorilor, chinurile lui Prometeu, muncile lui Hercule, somnul lui Endymion şi prăbuşirea lui Phaeton, erau probabil opere de origine antică refolosite în acest monument. Rarele fragmente care au fost descoperite cu prilejul săpăturilor efectuate în 1927 par să indice că ele aparţineau stilului neoatic din secolele II şi I î.e.n. În orice caz, ele dovedesc interesul pe care îl mai suscitau încă aceste teme în jurul anului 400 din era noastră. Şi stilul acelei Nike provenind tot din zidurile de apărare ale Constantinopolului (Volbach, *Frühchr. Kunst.*, pl. 72), cu lucrătura sa elegantă în suprafaţă, fără folosirea trepanului, dovedeşte, chiar în ciuda unei oarecare durităţi în execuţie şi a atitudinilor greoaie, că arta neoatică continuă să îşi exercite înrîurirea asupra artiştilor din capitală.

Poate doar prin anii 500 un sculptor a executat, după o tradiţie care aparţinea secolului al V-lea î.e.n., placa din muzeul naţional de la Ravenna, înfăţişîndu-l pe Hercule doborînd un cerb în locul cerboaicei din Ceryneea. În această schimbare a sexului animalului nu trebuie să se vadă o greşeală datorată ignoranţei sculptorului creştin, deoarece înaintaşii săi greci adoptaseră această versiune încă de mai înainte, aşa cum o arată mai ales una dintre metopele Pseudo-Theseionului de la Atena; ea se regăseşte şi pe unele sarcofage romane. Semnele unui stil nou se manifestă

în asprimea contururilor şi în simplificarea mode-

lajului, care nu mai gradează trecerea dintre planuri, între fundal și suprafețele mari din față.

Sculptura religioasă Sculptura a fost pusă în slujba creștinismului, mai mult încă decît înainte de triumful Bisericii. Textele menționează, la Constantinopol și în alte părți, statui ale lui Hristos și ale lui Daniel în groapa leilor. La Efes, cînd Arcadius a restaurat strada teatrului, el a pus să fie ridicate la jumătatea acestei artere patru coloane cu bază sculptată, purtînd statuile evangheliștilor. De asemenea s-au menținut anumite tipuri anterioare secolului al IV-lea, cum ar fi Bunul Păstor sau Orfeu cîntînd din țiteră sub o cunună de animale *(il. 46)*.

Sculptura a slujit mai cu seamă la împodobirea edificiilor religioase și a pieselor mobilierului liturgic, precum și în scopuri funerare, așa cum o folosiseră primii creștini.

În muzeul din Istanbul se păstrează medalioanele celor patru evangheliști, găsite chiar la Constantinopol și care împodobiseră probabil ancadramentul vreunei porți sau un perete, pe la mijlocul secolului al V-lea (Volbach, *op. cit.*, pl. 74). Tot acolo există două tambururi de coloane împodobite cu scene de un tip care, după spusele călătorilor, era reprezentat la Constantinopol și de alte specimene și care își avea obîrșia în Imperiul roman. Gustul pentru narațiune și simțul pitorescului au supraviețuit în aceste scene vioaie, în care mici figuri omenești sînt așezate în mijlocul împletiturilor din vrejuri de viță cu frunze mari. Unul din aceste tambururi înfățișează un păstor cu cîinele său, un bou zebu care paște și un țăran lucrînd pămîntul (Volbach, *op. cit.*, pl. 77). Celălalt arată două femei purtînd un cocoș și Botezul Mîntuitorului. În această ultimă scenă goliciunea lui Hristos, care alteori este ascunsă de apă, atestă persistența tradiției antice.

Cel mai important ansamblu este acela al portalului bisericii de vest din Alahan Monastir, în Isauria, de prin anul 450 *(il. 47)*. Prof. Gerke

l-a calificat pe bună dreptate ca o « sumă a iconografiei oficiale a artei creștine ». Pe arhitravă, medalionul cuprinzînd bustul lui Hristos este purtat în triumf de doi îngeri, între busturile celor patru evangheliști, care amintesc de cele din Constantinopol. Pe fața inferioară a acestei arhitrave, tetramorful, simbol al celor patru virtuți ale Logos-ului (Cuvîntul), este încadrat de apostolii Petru și Pavel. Pe fața interioară a ancadramentului, arhanghelii Rafail și Mihail, căpeteniile oștilor cerești, așezați pe fundalul unei nișe cu scoică, calcă în picioare o diavoliță cu tors de femeie și trup de șarpe.

La est de această biserică mai există un foarte interesant stîlp sculptat, a cărui decorație se leagă în chip vădit de sculptura Orientului grecosirian din epoca imperială romană: într-o nișă cu scoică, avînd deasupra un fronton triunghiular, se desfășoară o triplă arcadă, între ale cărei coloane centrale era adăpostit probabil tronul Etimasiei purtînd Scriptura, pe cînd celelalte două figuri, ale căror resturi se mai văd încă în golurile laterale, par a fi fost Petru și Pavel, obișnuiții însoțitori ai lui Hristos în reprezentările figurative. Colțurile sînt ocupate de doi îngeri zburînd deasupra unor păsări ce par a fi potîrnichi.

O artă mai colorată se întîlnește la amvonul de la muzeul din Istanbul, alcătuit din două părți care provin din bisericile Sfîntul Gheorghe și Sfîntul Pantelimon de la Salonic. Amvonul a fost fără îndoială executat în capitala Macedoniei. Izolînd figurile în nișe cu cochilii, s-au reprezentat Magii, mai întîi în căutarea Pruncului, apoi aducîndu-i daruri. Prin folosirea din plin a trepanului și prin crearea marilor goluri de umbră se exprimă aici un simț foarte viu al culorii. Începînd din secolul al II-lea și mai mult încă în al III-lea vechiul procedeu al policromiei, folosit pînă atunci, a fost înlocuit cu tehnica ce consta în a scobi piatra prin procedee proprii sculpturii. Asemenea efecte de opoziție între albeața marmurii și scobiturile întunecate care

se forau în ea au fost cu deosebire folosite în Asia Mică, unde intensitatea luminii dădea deplină valoare acestor contraste. Sculptura din Anatolia și din Siria ne oferă numeroase exemple și chiar la Salonic se poate cita arcul de triumf al lui Galeriu, ridicat între 297 și 305: autorul amvonului de care ne-am ocupat mai sus pare să fi suferit influența acestora.

Sarcofage imperiale de porfir

Sculptura funerară a fost foarte înfloritoare la Constantinopol pînă în cursul secolului al VI-lea. Este bine să se scoată în evidență, ca aparținînd unei categorii excepționale, sarcofagele de porfir care, în biserica Sfinții Apostoli, adăposteau resturile a opt împărați, de la Constantin la Marcian (450—457), cu excepția lui Valens (364—378), ucis în războiul împotriva goților și al cărui trup nu a putut fi găsit. În general, aceste sarcofage erau aniconice și nu aveau altă decorație în afară de hrismonul așezat pe capac. Totuși un fragment ne arată, printre împletituri de viță de vie, niște *putti* culegători de struguri, întru totul asemănători cu cei care se văd pe sarcofagul Constantinei, fiica lui Constantin, la Vatican. Din acest motiv s-a presupus că el ar proveni din sarcofagul lui Constantin. La Roma, sarcofagul numit al sfintei Elena, dar care, fără îndoială, a fost al lui Constanțiu Chlorus, poartă pe el scene de bătălie între călăreți romani și barbari. Aceste sarcofage de porfir au dispărut după mijlocul veacului al V-lea, desigur în urma tensiunii pe care disputa monofizită a provocat-o între Constantinopol și provincia Egipt.

Sarcofage de marmură

Cu începere de atunci s-au folosit sarcofage de marmură pentru împărați și împărătese. Verdele antic și marmura albă de Proconez par să fi fost materialele preferate. Decorul se reducea la o cruce care uneori se detașa în relief pe un disc.

Sarcofagele figurative destinate principilor din familia imperială sau membrilor aristocrației nu au ajuns pînă la noi decît în număr foarte mic.

Două curente sînt reprezentate în aceste opere. Unul este acela al artei neoatice care, legîndu-se de clasicismul potolit al secolului al IV-lea î.e.n. prin intermediul epocilor lui Augustus și Hadrian, reînflorește în a doua jumătate a secolului al IV-lea, atunci cînd Imperiul a izbutit să beneficieze de reînsănătoșirea îngăduită de reformele, în chip necesar cam aspre, întreprinse de Dioclețian și de Constantin. Acest curent neoatic este ilustrat prin sarcofagul de marmură din insule, care a fost descoperit în antica necropolă a cartierului Sarigüzel, nu departe de vechea biserică Sfinții Apostoli *(il. 49)*. Pe laturile lungi, doi îngeri țin o cunună, elegant împletită, în care se înscrie hrismonul. Ei au fost tratați cu o asemenea artă a racursiului încît par să iasă din unghiurile plăcii spre a împinge în prim plan monograma lui Hristos. Siguranța facturii în mișcarea aripilor, noblețea senină a chipurilor, suplețea și amploarea drapărilor, aparțin unui sculptor care știuse să asimileze lecția dată de modelele antice. Mai multă rigiditate au apostolii care, pe laturile mici, încadrează crucea. Cei din dreapta sînt Petru și Pavel. Cei din stînga, care au rămas neterminați, ar putea fi Ioan și Iacov.

Celălalt curent, care prelungește tradițiile artei sarcofagului așa cum a fost practicată în vestul Asiei Mici în epoca imperială romană, ne-a dăruit opere ca aceea de care aparține fragmentul de marmură de Proconez, descoperit la Constantinopol în cartierul Psamathia într-una din necropolele care se întindeau la vest de zidul lui Constantin *(il. 48)*. Figurile lui Hristos și ale apostolilor reproduc, cu mai puțină dezinvoltură în gesturi și cu mai multă uscăciune în drapare, tipul de orator antic, așa cum ne este cunoscut de la sfîrșitul veacului al IV-lea î.e.n. De asemenea, în ce privește expresia visătoare, s-a putut compara capul lui Hristos cu Eubuleus din Eleusis, datorat poate lui Praxitele. Dar, spre deosebire

de stilul neoatic, aceste personaje se desprind pe un fundal de arhitecturi, ale căror capiteluri și părți înalte erau scobite cu trepanul. Sarcofagul din Psamathia apare prin aceasta ca unul dintre ultimii reprezentanți ai grupului de sarcofage numite din Sidamara (în Asia Mică, în regiunea Iconium) pentru că unul din exemplarele cele mai vestite a fost găsit în acest oraș. În realitate, sarcofagele de acest tip au fost făurite, din primul pătrar al veacului al III-lea pînă la începutul celui de-al V-lea, în atelierele din Proconez de către sculptori formați după tradițiile din vestul Asiei Mici. Ne aflăm aici într-un univers al formelor deosebit de acela în care se mișca autorul sarcofagului din Sarigüzel și analog, în schimb, cu acela al amvonului din Salonic. El preia elementele originale pe care le-au introdus Anatolia și Siria în maniera lor de a trata formulele și motivele venite din Grecia antică. Acest lucru explică de ce Ainalov și Strzygowski au putut cita sarcofagul din Psamathia în sensuri diametral opuse, primul ca un exemplu de supraviețuire a tradiției antice, al doilea ca un martor al izbucnirii forțelor din Răsărit.

Lespezi funerare S-au folosit de asemenea, într-un fel mai modest, plăcile de calcar local, imitînd latura lungă a unui sarcofag, pentru a închide cu o fațadă mormintele zidite. Aceste lespezi, cu reversul rămas neșlefuit, au o execuție mai mult sau mai puțin sumară.

Unele copiază sarcofagele cu coloane. Așa este cazul a două lespezi găsite în 1958 în cartierul Tashkasap, în vecinătatea vechiului zid al lui Constantin. Una îl înfățișează pe Hristos înconjurat de apostolii Pavel (la dreapta sa) și Petru (la stînga sa) între două femei (care simbolizează poate *Ecclesia ex gentibus* și *Ecclesia ex circumcisione*, sau Roma și Constantinopolul). Acroterele sînt constituite din busturile apostolilor. Cealaltă placă, ieșită din același atelier, este decorată cu Hristos așezat în slavă între patru apostoli. Acroterele care, la sarcofagele veritabile, erau

sculptate în extremitățile capacului, aici, din cauza absenței acestui element, sînt tăiate în același bloc cu relieful.

Există un al doilea grup de lespezi tot cu reversul neșlefuit, în care scenele se desfășoară în chip continuu, în loc să fie scandate de coloane. Una dintre cele mai reușite, de un stil narativ încă vioi, ilustrează intrarea lui Hristos în Ierusalim *(il. 53)*. Factura, destul de aspră, dovedește că secretele frumosului basorelief antic sînt pe cale de dispariție, fără să se întrezărească făgăduielile nașterii unui stil nou. Lespezi de acest gen, dovedind un meșteșug din ce în ce mai sumar, au fost făurite pînă la începutul veacului al VII-lea.

Panouri de parapet Alte plăci, în general de marmură, au fost folosite la parapetele altarelor, colateralelor și tribunelor. De obicei ele sînt decorate pe ambele fețe, ceea ce îngăduie să le deosebim de plăcile funerare. Ele pot avea cruci izolate sau înscrise în cercuri, în cununi sau în romburi. Aceste cruci sînt adesea legate prin panglici ondulate. Există de asemenea imbricații sau romburi, mai ales suprapuse, în interiorul cărora se înscriu flori, cercuri sau cruci. Muzeul național din Ravenna posedă panouri nespus de frumoase *(il. 52)*, provenind de la San Vitale, în care motivele împletite într-o rețea neîntreruptă au fost degajate în marmură, după tehnica sculpturii « à jour », sau sculptură-dantelă, anunțată de amvonul de la Salonic sau de sarcofagul din Psamathia, și care se afla în plină favoare sub domnia lui Iustinian. În medalioane, în patrulobi sau în romburi se cuibăresc frunze de acant stilizate. Uneori intervalele dintre motive sînt ocupate, în centru, de o cruce și, către margini, de păsări. Gustului pentru culoare, care face ca motivele să se desprindă în plină lumină pe un fundal întunecat, i se adaugă acela al dinamismului liniilor decorative, prinse într-un fel de mișcare perpetuă.

Dar pe aceste panouri de parapet s-au reprezentat și subiecte figurative. La Muzeul din Istanbul

se păstrează două, fără îndoială de la sfîrşitul veacului al VII-lea sau de la începutul celui de-al VIII-lea, care provin dintr-o biserică de la Thasos (Mendel, *Catalogue*, II, nr. 683 şi 684). Pe unul din ele se vede Daniel în groapa leilor, hrănit de îngeri, şi pe celălalt doi cerbi venind din direcţii opuse şi apropiindu-se de un vas să se adape.

Printre subiectele cu figuri de pe lespezi a căror destinaţie nu pare totdeauna sigură se numără: Jertfa lui Avraam, Cei trei tineri iudei în cuptorul de foc, Naşterea, Închinarea magilor, Fuga în Egipt, Învierea lui Lazăr.

Sarcofagele de la Ravenna Sculptura din Constantinopol îşi exercită înrîurirea asupra mai multora dintre numeroasele sarcofage care au fost făurite la Ravenna, începînd din perioada cînd oraşul a devenit capitala Imperiului, la începutul veacului al V-lea, pînă în cursul veacului al VIII-lea. Această acţiune s-a făcut simţită mai cu seamă în limpezimea punerii în pagină, care detaşează net figurile, în nobleţea şi eleganţa atitudinilor şi într-o anume blîndeţe a modelajului. O putem sesiza de pildă în sarcofagele cu coloane unde, în nişe cu scoică, se află Hristos transmiţînd Legea sfîntului Pavel în prezenţa sfîntului Petru, care este la stînga sa, şi a altor apostoli *(il. 50)*.

Sculptura arhitecturală În domeniul sculpturii arhitecturale Bizanţul, maturizînd tendinţele care se iviseră în Siria şi Anatolia pe timpul epocii imperiale, a creat formele cele mai noi scobind adînc piatra cu ajutorul trepanului, în aşa fel încît să desprindă un fel de dantelă albă pe un fundal întunecat, care putea fi, pe deasupra, încrustat cu o materie neagră pentru a întări contrastul.

Această estetică a dirijat mai ales evoluţia capitelului. La început, bizantinii au continuat să întrebuinţeze capitelul ionic şi chiar mai mult, capitelul corintic, simplu sau compozit, care a rămas în uzul curent pînă în veacul al VI-lea în

provincii, sub forme mai puţin bogate şi mai seci decît în epoca romană. Dar, la Constantinopol, în cursul veacului al V-lea, s-a înlocuit acantul fin, cu marginile frunzelor rotunjite, cu acantul spinos cu frunze dantelate, care fusese utilizat mai înainte în epoca romană, mai ales la capitelurile din Asia Mică. Frunzele erau începute cu dalta, dar erau finisate şi detaşate cu trepanul. Acesta a fost tipul numit teodosian, deoarece pare să fi fost introdus în sculptura bizantină sub domnia lui Teodosie al II-lea (408—450).

În acelaşi timp, înlocuirea arhitravei cu arcada a adus după sine inserţia, între partea descendentă a arcului şi capitel, a unui trunchi de piramidă, de piatră, imposta, a cărei masă mai plină îl făcea mai puţin fragil *(il. 51)*. Această suprapunere oferea totuşi un dublu dezavantaj: efectul produs era destul de stîngaci şi imposta ameninţa să alunece de pe capitel în ciuda crampoanelor care o legau strîns de acesta. Încă de la începutul veacului al VI-lea, s-a operat o fuziune între aceste două elemente, dîndu-se capitelului forma solidă a impostei. Este capitelul-coş la care volutele, cînd se mai păstrează, rămîn aproape pe de-a întregul angajate în masă şi unde frunzele de acant, în loc să-şi îndrepte vîrfurile spre exterior, formează o împletitură continuă, în care trepanul a săpat, în dantelăria lor, scobituri negre: Sfînta Sofia de la Constantinopol a dat exemplele desăvîrşite ale acestui tip care s-a răspîndit în Imperiu sub domnia lui Iustinian. Monogramele lui Iustinian şi Teodorei se înscriu aici în modul cel mai armonios, în mijlocul feţelor principale. Există o variantă a acestui tip de capitel, cu teşituri la colţuri şi în mijlocul fiecărei feţe, care este atestat la Sfinţii Serghios şi Bacchos *(il. 7)*.

Decorul, format din încrengături de acant şi din împletituri, care împodobeşte părţile înalte — suprafeţele dintre arcade la Sfînta Sofia, arhitrava la Sfinţii Serghios şi Bacchos — este executat în aceeaşi tehnică a cizelurii care decupează motivele ajurate fără relief: el prelungeşte astfel

în chipul cel mai fericit decorul capitelurilor. În această rețea de linii fără de sfîrșit, care vestesc arabescurile faianțelor din moschei, mintea se pierde într-o meditație atemporală. Sîntem departe de ritmul care scanda șirul palmetelor în părțile înalte ale Erechteionului. Psalmodia bizantină a urmat lirismului coral, în așteptarea tînguirilor Islamului. Acest decor, parcă epurat de orice volum, se potrivește mai bine cu liniile unei arhitecturi dematerializate și cu motivele aniconice ale mozaicurilor pentru a zămisli o atmosferă de o foarte înaltă spiritualitate.

Arta bizantină se trăgea din tradiții prea complexe pentru a se limita doar la aceste inovații. Ea a preluat de la arta romană formula capitelurilor cu figuri, dar a tratat-o cu un gust mai exigent și o mai sigură înțelegere a integrării elementelor figurative în ansamblu. A știut totuși să dea frîu liber unei reale fantezii. Astfel, pe anumite capiteluri, dintr-o mască de bărbat ia naștere o claie de păr, barbă și mustăți din frunze de acant, după o formulă aplicată și la mozaicurile pavimentare din Marele Palat imperial (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 32). Pe alte capiteluri se află protome de berbeci sau de cai înaripați și cîteodată vulturi sau alte păsări. În alte părți, păunii cu coada roată apar în centru. Un capitel cu o inscripție menționînd numele lui Heraclius poartă cornuri ale abundenței încrucișate (D. Talbot Rice, *op. cit.*, pl. 34): siguranța cu care este tratat acest motiv antic confirmă renașterea simțămîntului clasic, care s-a produs sub acest împărat, așa cum vom vedea mai departe în cîteva frumoase talere de argint (cf. pag. 214—216).

Sculptura coptă Sculptura coptă, artă provincială și populară, merită o mențiune specială, din pricina trăsăturilor sale particulare: tendință către exuberanța decorativă, vervă și ingenuitate de tip țărănesc, plăcere senzuală. Calcarul destul de moale din valea Nilului se preta, în afară de aceasta, la o anume neglijență a stilului. Ca și în pictură, și chiar mai

mult încă, temele provenite din păgînism au rămas extrem de trainice: Orfeu cîntînd din liră, Daphne, episoade din viața lui Hercule, Leda și lebăda, Afrodita, Nereidele și, mai ales, imagini ale cultului lui Dionysos, care, larg răspîndit încă din epoca ptolemaică, s-a menținut pînă în veacul al VI-lea. Într-unul din aceste frontoane de nișă, foarte prețuite pe atunci, zeul vinului este reprezentat stînd pe un car tras spre un tholos de doi tauri, cu capul întors în față după maniera obișnuită în arta coptă *(il. 55)*. Două busturi de femei, odinioară înscrise desigur în medalioane, ocupă colțurile: sînt poate preotesele thiasei bahice, donatoarele timpanului.

S-a dat de asemenea un sens creștin unor motive antice: Nike și amorași devin îngeri, cruci „cu toartă" (*ankh* — semn hieroglific al cuvîntului viață) luate ca simbol al bisericii copte, pentru a aminti că zeii din epoca faraonilor, care țineau această cruce în mînă, vestiseră apariția creștinismului. Sfîntul călăreț, adesea cu capul lui Horus, a fost un subiect frecvent tratat. De asemenea, pe frize, stîlpi și frontoane de nișe s-au sculptat teme creștine. Un remarcabil exemplar din colecția Mirrit Boutros Ghali îl înfățișează pe Hristos făcînd gestul binecuvîntării între două busturi înscrise în medalioane, situate deasupra și dedesubtul lui *(il. 54)*. Pe laturi și pe cornișă au fost sculptați delfini, simbolul Mîntuitorului, și rozete. În colțuri, iepuri se apropie de coșuri încărcate cu fructe (fără să deslușim dacă acest subiect avea vreo semnificație alegorică). Stelele funerare sînt foarte numeroase. Adesea ele poartă figura defunctului în atitudine de orant, sau a Fecioarei, șezînd ori în picioare, într-o nișă încununată de un fronton sau o scoică.

În veacul al VI-lea capitelurile-coșuri și frizele arhitecturale au fost cu grijă împodobite cu frunze de acant spinos, decupate în tehnica sculpturii ajurate, potrivit unor modele venite din Constantinopol. Chiar dacă era detestată pentru autoritarismul său politic și religios, capi-

tala Imperiului continua să-şi exercite ascendentul în domeniul artistic.

Copţilor le-a plăcut să lucreze lemnul. Muzeul Luvru posedă un fragment din Bunavestire, din care se mai păstrează Fecioara aşezată pe un scăunel prea înalt pentru ea *(il. 56)*.

La Muzeul copt din Cairo se păstrează uşile de lemn ale bisericii Sfînta Barbara pe care se pot vedea, în panourile de sus, de o parte Hristos şezînd, de alta sfîntul Marcu, şi în registrele mediane Hristos într-un nimb şi Maria, înconjuraţi fiecare de cei doisprezece apostoli: ar putea să fie o reluare a temei din abside, adaptată suprafeţei ce trebuia decorată.

Armenia şi Georgia

În Armenia şi în Georgia, datorită arhitecturii de piatră, pe faţadele edificiilor s-a dezvoltat o sculptură ornamentală şi figurativă, care a ştiut să dea o notă particulară împrumuturilor iconografice din Bizanţ şi elementelor pe care le moştenise de la tradiţiile locale, ele însele hrănite din aporturile hittiţilor şi ale marilor civilizaţii din Orientul Apropiat asiatic.

La Ptghavank (sau Ptghni) (prima jumătate a veacului al VI-lea) pe o arhivoltă de fereastră, doi îngeri purtînd o *imago clipeata* a lui Hristos sînt urmaţi fiecare de trei busturi de sfinţi, înscrise în medalioane; în partea descendentă a arcului, la bază, au fost înfăţişaţi, de o parte, ctitorul Manuil Amatuni, luptîndu-se cu un leu, şi de cealaltă, un bărbat în luptă cu un grifon: imitarea portretelor regilor sasanizi, pe atunci stăpîni ai acestei porţiuni din Armenia, este cît se poate de evidentă.

Acestei vreri de a păstra obiceiurile sasanizilor i se datorează gustul, răspîndit pe atunci în Armenia şi în Georgia, pentru imaginile ctitorilor. La Mren, în veacul al VII-lea, David Saharuni şi soţia sa se îndreaptă din extremităţile timpanului spre un grup central, format din Hristos şi trei sfinţi,

de o parte şi de alta a unei cruci duble. Deasupra lor se înalţă doi îngeri din faţă.

Pe timpanul portalului din Ateni (secolul al VII-lea) a fost tratat vechiul motiv al cerbilor adăpîndu-se la fîntînă, dar aceasta a devenit un cerc în care se înscrie o împletitură cu caboşoane, inspirată din lucrările de metalurgie şi de giuvaergerie (Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, pl. LXI).

Există o categorie de monumente sculptate, caracteristică pentru Armenia: este vorba de acele *khatchk'ars*, pietre de mormînt sau socluri de cruci, dintre care cele mai vechi aparţin, după cît se pare, veacului al V-lea. În afara crucilor şi motivelor florale sau geometrice, găsim aici subiecte figurative: Hristos, Fecioara ţinînd Pruncul, îngeri, sfinţi, Jertfa lui Avraam, Naşterea, Botezul, Daniel în groapa leilor (această ultimă temă fiind tratată după o schemă care derivă din aceea a eroului sumerian Ghilgameş între fiarele sălbatice). Personajele sînt adesea deformate în aşa fel încît să se adapteze îngustimii cadrului dreptunghiular în care au fost introduse. Cutele veşmintelor devin şănţuleţe stilizate în vederea obţinerii unor efecte ornamentale. Se simte că aici ne aflăm la o mai mare depărtare de concepţiile plastice ale Antichităţii greco-romane decît la Bizanţ, şi că farmecul artelor decorative din Orientul Apropiat se exercită cu mai multă putere de seducţie.

6. ARTELE SOMPTUARE

O societate atît de bogată, ca aceea care domina Imperiul bizantin, și îndrăgind atît de mult luxul în care vedea o consacrare a forței sale și, totodată, o sursă de plăcere, nu putea să nu rezerve un loc deosebit artelor somptuare, practicate de lungă vreme în bazinul mediteranean: fildeșuri, metale prețioase, țesături, emailuri.

FILDEȘURILE

Fildeșul fusese apreciat încă din străvechea antichitate în Orientul Apropiat, în Egipt, în Creta și în lumea miceniană. Grecia îl folosise deopotrivă la statuete și la obiectele de mici dimensiuni, ca și la statuile hriselefantine. Roma îl utilizase de asemenea din plin la decorul mobilelor, la placajul pereților și tavanelor din palatele imperiale, la ornamentele triumfale. Bizanțul, care se aproviziona cu fildeș din India și din Africa, i-a rămas credincios aproape de-a lungul întregii sale istorii.

Cronologia și, mai mult încă, localizarea atelierelor de unde ieșeau aceste obiecte pun probleme dificile, adesea insolubile. Fildeșul era prelucrat nu numai în Orientul mediteranean, la Constantinopol, la Antiohia, la Alexandria și în interiorul teritoriului sirian sau egiptean, ci și în Occident, la Roma, la Milano, poate chiar la

Ravenna, în Provența și la Trier. Și cum aceste obiecte erau ușor de transportat, locul unde au fost descoperite nu le arată întotdeauna originea. Adeseori încercările de atribuire s-au întemeiat pe observații de ordin stilistic foarte subiective. Nu există nici un fildeș atribuit Siriei, care să nu fi fost de asemenea atribuit și Egiptului. Incertitudinea în care ne aflăm adesea dovedește că un același curent de artă influența aceste diferite ateliere care aveau cunoștință unele de altele. Dealtminteri, într-un singur oraș par să fi coexistat stiluri diferite. În ultimii ani s-a putut vedea mai bine că în domeniul fildeșurilor, ca și în altele, Constantinopolul trebuie să fi fost un important centru de activitate.

Dipticuri consulare Pe baze destul de sigure se întemeiază localizarea unei anumite categorii de documente. Este vorba de dipticurile în interiorul cărora se aflau tăblițe de ceară și pe care consulii — numiți cu începere din anul 399 în cele două capitale, cîte unul pe an — le trimiteau cunoscuților pentru a le anunța obținerea acestei demnități onorifice, considerată cea mai însemnată din Imperiu pînă sub Iustinian. Se poate presupune că, în afară de anumite excepții, aceste dipticuri erau lucrate chiar în orașul unde consulul își avea reședința și, din lista magistraților superiori *(fasti consulares)*, știm în care din cele două capitale i se decernase această cinste.

Cele mai vechi dintre dipticurile păstrate aparțin veacului al V-lea. Cel mai recent este acela al lui Iustin, din 540. Într-adevăr, ultimul consulat acordat unui particular datează la Roma din 534 și la Constantinopol din 541. Începînd de atunci, împăratul a fost socotit consul permanent. Instituția a căzut în desuetudine după domnia lui Constant al II-lea (641—668) și a fost abrogată oficial de Leon al VI-lea (886—912).

Toate dipticurile de la Roma datează din secolul al V-lea, cu excepția unuia singur (cel al lui Oreste, din anul 530). Cele de la Constanti-

nopol aparţin primei jumătăţi a secolului al VI-lea. Pînă la sfîrşit inscripţiile au rămas în latină şi abia începînd din anul 520 au apărut paralel şi cîteva inscripţii în greceşte. Cele de la Roma încep pe plăcuţa de dedesubt; cele de la Constantinopol pe plăcuţa de deasupra.

Dipticurile de la Roma au, în general, o iconografie mai puţin dezvoltată şi un stil mai primitiv decît cele de la Constantinopol. De obicei, consulul este reprezentat stînd în picioare, cu o grijă destul de pronunţată pentru veridicitatea fizionomiei.

Potrivit unei tendinţe generale a Orientului grec, ale cărei efecte în sculptură le-am amintit, dipticurile de la Constantinopol sînt mai idealizate. De asemenea ele au fost lucrate cu mai multă precizie. Din ele se desprinde o impresie de nobleţe şi de eleganţă care corespunde vieţii mai rafinate de la curtea noii capitale a Imperiului.

Dipticul lui Anastasie ne dă o bună idee despre aspectul pe care îl aveau de obicei aceste mici obiecte de lux la Constantinopol *(il. 57)*. Pe fiecare din cele două plăcuţe, Anastasie, strănepot al împăratului cu acelaşi nume (care îi acordase demnitatea de consul în 517), este înfăţişat stînd pe un scaun de magistrat *(sella curulis)* într-o lojă cu fronton, de unde prezidează jocurile din circ pe care le oferă pe cheltuiala sa proprie pentru a sărbători intrarea în funcţie. Potrivit unui antic obicei al magistraţilor romani, pentru această ocazie el şi-a pus insignele triumfului: *trabea* de purpură cu rozete de aur şi încălţări, tot de aur, avînd cureluşe încrucişate; în mîna stîngă ţine un sceptru terminat cu un vultur purtînd pe creştet un medalion cu bustul împăratului domnitor. Cu dreapta ridică *mappa* (batista), pe care se pregăteşte să o arunce în arenă pentru a da semnalul începerii jocurilor. Acest fronton este încununat de trei medalioane cuprinzînd, în centru sus, bustul împăratului Anastasie, la dreapta noastră fără îndoială cel al împărătesei Ariadna, şi la stînga cel al lui Pompeius, nepotul împăratului şi tatăl consulului. În registrul inferior

este reprezentată o partidă de distracţii oferite graţie dărniciei lui Anastasie. Elementele diferitelor compoziţii au fost repartizate cu claritate pe un fundal neutru, lipsit de adîncime. Spaţiul este abolit ca şi pe mozaicurile contemporane.

Tot la Constantinopol au existat şi dipticuri mai simple — fără îndoială destinate unor prieteni mai puţin importanţi — pe care consulul era figurat în bust într-un medalion (de pildă, dipticul lui Areobindus, aflat la Luvru).

Iustinian a dat un exemplu al predilecţiei sale faţă de motivele pur ornamentale atunci cînd, fiind proclamat consul de către unchiul său Iustin I, în 521, a pus să se sculpteze dipticuri pentru senatori, ale căror plăcuţe purtau, în colţuri, o rozetă cuprinzînd un cap de leu şi, în centru, un medalion mărginit de palmete, la fel ca acelea de pe anumite monumente romane. În interiorul acestor medalioane o inscripţie latină grăieşte: « Ofer senatorilor aceste daruri, mici ca preţ, dar încărcate de onoruri » (exemplare păstrate în Cabinetul de medalii de la Paris, în Castello Sforzesco de la Milano şi la New York: D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 31).

Dipticurile mai erau trimise şi pentru a vesti acordarea altor onoruri decît acelea ale consulatului, sau pentru anunţarea unor căsătorii. După mărturia gramaticului Popia, unele cuprindeau scrisori de dragoste.

Dipticuri imperiale Exista şi o categorie de dipticuri de dimensiuni mai mari, în care se reprezenta pe una din părţi împăratul în mijlocul unor scene care evocau victoriile sale militare, iar în mijlocul celeilalte feţe, împărăteasa. De obicei fiecare din cele două plăcuţe pare să fi fost compusă din cinci compartimente. Un exemplu magnific îl constituie fildeşul Barberini de la Luvru *(il. 58)*, care este una dintre piesele cele mai reprezentative ale iconografiei imperiale creştine. În registrul de sus, doi îngeri poartă un medalion înlăuntrul căruia, între Soare, Lună şi o stea, simboluri ale

cerului, se desprinde bustul lui Hristos, tînăr imberb, binecuvîntînd cu mîna dreaptă și ținînd în stînga sceptrul terminat cu o cruce: de la el deține împăratul puterea și tot de la el a primit misiunea de a face să domnească asupra pămîntului întreg o ordine asemănătoare aceleia din *cosmos*. Panoul central ilustrează această stăpînire absolută. Împăratul apare aici călare, ca ostaș victorios, purtînd platoșa cu lambrechinuri și hlamida militară, iar pe cap coroana incrustată cu nestemate. Cu un gest imperios, înfige în pămînt lancea, care acoperă parțial un șef barbar, înveșmîntat cu o tunică cu mîneci, o căciulă țuguiată și pantaloni lungi. Sus, la dreapta, o Nike cu picioarele așezate pe sfera lumii, ținînd în mîna stîngă ramura de palmier a victoriei, se îndreaptă în zbor spre împărat pentru a-i pune pe cap cununa pe care o ținea probabil în mîna dreaptă. Pe aceeași parte, jos, Terra, ridicîndu-și cu mîna stîngă poala mantiei, plină de fructe, atinge cu mîna dreaptă piciorul basileului într-un gest de supunere, arătînd astfel că întreaga lume locuită îi recunoaște autoritatea și îi închină bogățiile sale. În registrul inferior, de o parte și de alta a unei Nike în mișcare, înarmată cu un trofeu în mîna stîngă, înaintează cei ce plătesc tribut, barbari și hinduși, însoțiți, primii, la stînga, de un leu, ceilalți, la dreapta, de un elefant și de un tigru. În panoul din stînga, donatorul, îmbrăcat și el în soldat, oferă împăratului statueta unei victorii înaripate montată pe un soclu; la picioarele lui se află sacul din care va împărți daruri poporului. Același personaj se regăsea fără îndoială în costumul triumfal al consulilor, pe panoul din dreapta, azi dispărut. Specialiștii nu au izbutit să se pună de acord asupra identității împăratului. Cercetătorii au încetat de mult să vadă în el pe Constantin, dar mai ezită încă între Zenon (474–491), Anastasie (491–518) și Iustinian, fără ca o comparație cu efigiile de pe monede să fi furnizat indicii probante. Prezența în registrul inferior a tributarilor barbari și hinduși îndreptățește identificarea cu Anastasie, care primise o

ambasadă din Indii în 496 și repurtase o victorie asupra goților în 498. Această operă, care este strîns legată de arta triumfală romană pînă și în felul în care a fost tratată tema tributarilor, rămîne de asemenea, prin stil, mai apropiată de arta antică decît dipticurile precedente; în panoul central, grație unui extrem de abil meșteșug, se exprimă un simț al volumului rar în această epocă.

Subiecte mitologice

Faptul că aceste fildeșuri erau folosite în scopuri profane de către păturile rafinate ale aristocrației explică de ce subiectele mitologice au fost tratate cu predilecție nu numai la Constantinopol, ci și în Egipt. Muzeul național de la Ravenna posedă o frumoasă placă pe care Apollo cîntînd la țiteră face o serenadă unei galeșe Daphne, urcată într-un dafin. Strînsa asemănare cu o țesătură coptă de la Antinoe, păstrată la muzeul Guimet, indică destul de sigur originea egipteană a acestei piese, care pare să dateze din prima jumătate a secolului al VI-lea.

Tot din Egipt provin, după toate aparențele, cele două grupuri de cîte trei fildeșuri montate în catedra sau jilțul dăruit de Henric al II-lea (1002–1024) catedralei de la Aachen *(il. 59 și 60)*. Ele par să fi fost făurite pentru împodobirea unui scaun. Cel mai frumos grup *(il. 59)* cuprinde o Isis în peplu, avînd pe cap un *modius* și înconjurată de o corabie cu echipajul său, de un templu rotund al lui Osiris, de cîntăreți din nai și de o menadă dansînd. Profuziunea exuberantă a personajelor de pe fundal amintește de India, cu care arta coptă din acea vreme prezintă adeseori unele afinități. Celelalte fildeșuri aparținînd aceluiași ansamblu înfățișează, pe fundalul unor împletituri de iederă, doi Dionysos stînd cu picioarele încrucișate și cu brațul drept ridicat, care se sprijină unul pe o colonetă, celălalt pe o fîntînă cu bot de leu. Atitudinea languroasă, musculatura ușor adipoasă și aspectul efeminat

al acestor efigii ale zeului derivă din modelele secolului al IV-lea î.e.n. În aceste trei figuri se regăsește modelajul puțin cam molatic și senzualitatea greoaie care caracterizează prea adesea operele sculpturii copte.

Mai multă uscăciune și duritate apare în celelalte trei fildeșuri de pe jilțul de la Aachen. Pe unul din ele, în partea de sus, se afla o Nereidă așezată pe un Triton care o prinde cu amîndouă mîinile de mijloc; în partea de jos, o a doua Nereidă, mai mică, este răpită de un Triton. Asemenea subiecte fuseseră tratate mai înainte, pînă la saturație, de arta romană. De jur-împrejur pești și scoici evocă prezența mării, tot în maniera antică. Dar, alături de această imagistică păgînă, două alte fildeșuri ilustrează fără îndoială, în chip alegoric, triumful Binelui asupra Răului. Pe unul din ele un călăreț pe care îl încoronează doi îngeri, străpunge cu lancea o panteră, mușcată de un cîine de vînătoare *(il. 60)*. Pe celălalt, un războinic, din față, încadrat de doi amorași, strivește cu piciorul stîng o pasăre de pradă.

Ne simțim ispitiți să atribuim aceluiași atelier fildeșul din muzeul Cluny reprezentînd-o pe Ariadna, sau o menadă, sprijinindu-se cu mîna dreaptă pe un tirs și agitînd o tamburină cu stînga.

Dipticuri religioase

Fildeșurile au slujit deopotrivă și la propagarea învățăturilor religiei creștine. Biserica s-a folosit de dipticuri pentru a înscrie pe tăblițe de ceară liste de sfinți, de defuncți și de donatori, recomandîndu-i astfel credincioșilor să-i pomenească în rugăciunile lor în timpul slujbei. Adesea ea a refolosit în acest scop dipticuri profane, dar a pus să se sculpteze și unele originale, decorate cu subiecte creștine. Muzeul Bargello din Florența posedă un exemplar care, pe una din plăcuțe *(il. 61)*, îl arată pe Adam în rai așezat între doi smochini, ale căror frunze i-au slujit să-și acopere goliciunea cînd a devenit conștient de ea. El dă nume animalelor pe care Dumnezeu

le-a adus la el, așa cum se spune în Facere (II, 19–20). În partea de jos, un taur se apleacă să bea din apa celor patru fluvii ale raiului. Această temă, în care se poate recunoaște o adaptare creștină a temei lui Orfeu înconjurat de animale, este tratată cu un simțămînt al idilei pastorale apropiat de arta antică. Cealaltă placă înfățișează episoade din șederea sfîntului Pavel în Malta, împărțite în trei registre și separate de accidente ale terenului rapid indicate. În partea de sus, sfîntul Pavel este așezat ca un magistrat roman, pe *sella curulis*, între doi apostoli, greu de identificat: poate Luca și Vartolomeu, sau Timotei (această scenă s-a mai interpretat și ca propovăduirea lui Pavel la Atena). Într-un registru median, după povestirea din capitolul XXVIII al Faptelor apostolilor, sfîntul Pavel scutură în focul de găteje vipera care i se încolăcise pe mîna dreaptă, fără ca el să pătimească nici un rău. În mijloc, « mai marele insulei », Publius, îmbrăcat în mantia cu fibulă lungă a magistraților, este însoțit de doi ostași din gardă. În partea de jos, i se prezintă sfîntului Pavel doi bolnavi pe care îi va tămădui: unul este aproape scheletic, celălalt are un braț atrofiat. Localnicii din Malta, numiți barbari în Faptele apostolilor, poartă veșmîntul care pe vremea aceea era al germanilor. Stilul clasicizant al acestei opere ne îngăduie să credem că ea a ieșit dintr-un atelier de la Constantinopol, în cursul veacului al V-lea.

Și fildeșurilor creștine li s-a aplicat formula dipticurilor imperiale de dimensiuni mai mari, cu plăci împărțite în mai multe compartimente. Fildeșul folosit în secolul al IX-lea ca scoarțe pentru Evangheliarul care a aparținut pînă în 1794 bisericii de la Saint-Lupicin (departamentul Jura) și care se află în prezent la Biblioteca națională de la Paris, este un bun exemplu al acestei categorii de fildeșuri *(il. 62–64)*. Imaginile împăratului și împărătesei au fost înlocuite aici cu aceea a lui Hristos tronînd între sfinții Petru și Pavel, și a Fecioarei cu Pruncul, tot așezată pe tron, între doi îngeri. Zona superioară a rămas

ocupată de doi îngeri purtînd o cunună triumfală, în interiorul căreia o cruce s-a substituit bustului lui Hristos. În partea de jos, în locul omagiilor aduse de tributari, aflăm, de o parte Întîlnirea cu femeia samarineancă şi Învierea lui Lazăr şi, de cealaltă parte, Intrarea în Ierusalim. Aceste scene sînt tratate cu o rapiditate de mişcare ce nu era cerută de subiect, dar care vine din faptul că apostolii au preluat atitudinile caracteristice tributarilor accentuîndu-le şi mai mult. De o parte şi de alta a panoului central, pe care se detaşează figura lui Hristos tronînd, sînt reprezentate patru minuni: la stînga, Tămăduirea orbului şi a paraliticului; la dreapta Tămăduirea Hemoroissei (bolnavă de doisprezece ani) şi Scoaterea duhului necurat dintr-un «îndrăcit». Panoul Fecioarei cu Pruncul este înconjurat, la stînga, de Bunavestire şi de Vizita la sfînta Elisaveta şi, la dreapta, de Potolirea furtunii şi Călătoria la Betleem. Acest fildeş se înrudeşte îndeaproape cu acela care alcătuieşte coperta Evangheliei de la Etşmiadzin. Arheologii nu au putut să se pună de acord asupra locului unde au fost lucrate. Ele au fost atribuite Siriei, Anatoliei sau Egiptului, după concepţia pe care cercetătorii o aveau despre stilul care ar fi predominat în aceste regiuni. Volbach a propus chiar să se vadă în fildeşul de la Saint-Lupicin o imitaţie galică după un model oriental. Asprimea stilului acestor dipticuri a dus la excluderea Constantinopolului; dar, chiar şi asupra acestui punct, este bine să nu uităm că ele au fost executate pentru biserici şi nu pentru membrii aristocraţiei şi, desigur, nici pentru cercurile patriarhiei şi că, deci, ele au putut fi sculptate în ateliere cu totul deosebite de acelea cărora le datorăm piesele cele mai rafinate. Ar fi prudent să nu se emită păreri prea categorice asupra locului unde au fost lucrate aceste opere. Dipticul numit de la Murano, aflat în muzeul naţional de la Ravenna, prezintă o iconografie comparabilă, deşi avînd o factură mai elegantă. În general părerile înclină să-l atribuie Egiptului.

Pixide

Fildeşul a fost utilizat şi la confecţionarea pixidelor (cutiuţe) în care se păstra anafură sau tămîie. În acest scop s-au refolosit chiar şi pixide păgîne, împodobite de pildă cu scene de vînătoare sau cu reprezentări ale lui Orfeu. Dar s-au realizat şi altele cu subiecte creştine, luate din cele două Testamente sau din Vieţile sfinţilor. Pe o pixidă de la Vatican, un Hristos tînăr, imberb, vindecă orbul şi paraliticul şi îl învie pe Lazăr. Doi bărbaţi, care ridică mîna dreaptă şi ţin în stînga un volumen, sînt martori ai acestor miracole; fără îndoială trebuie să vedem în ei nişte prooroci. O vervă populară inspiră, şi aici, atitudinile însufleţite ale personajelor îndesate. Specialiştii s-au gîndit şi în acest caz cînd la Egipt, cînd la Siria. Dar tot atît de bine s-ar putea lua în consideraţie unul dintre atelierele de la Constantinopol.

Jilţul lui Maximian

Printre fildeşurile creştine o atenţie cu totul deosebită merită catedra sau jilţul sculptat pentru vestitul episcop al Ravennei, Maximian, a cărui monogramă a fost săpată pe brîul ornamental care încinge scaunul *(il. 65—67)*. Pe partea inferioară a feţei principale, sfîntul Ioan Botezătorul înveşmîntat în cojoc (piele de capră) şi prezentînd în mîna stîngă medalionul cu Mielul lui Dumnezeu este încadrat de cei patru evanghelişti aşezaţi, ca şi el, în nişe cu scoică şi coloane răsucite de aspect antic. Modelajul lor este tratat cu multă vigoare şi fizionomiile lor cu mult realism. Ei se desprind parcă în ronde-bosse şi, prin expresia lor de energie puţin brutală, ne fac să ne gîndim la statuile din nişele exterioare de la Or San Michele din Florenţa. Aceste cinci panouri sînt încadrate de panouri decorative, în care animale se înscriu între vrejuri de viţă încărcate cu ciorchini de struguri, care se revarsă din vase striate. Pe partea interioară a spătarului, jos, la dreapta, încep scenele din viaţa lui Hristos, care se continuă pe faţa exterioară de sus în jos. Ele merg de la Bunavestire, pînă la

întîlnirea cu samarineanca. Dintr-un total de douăzeci și patru de scene s-a pierdut aproape jumătate. În cele care s-au păstrat, simțul adîncimii spațiului este înlăturat: personajele se înghesuie unele în altele și anumite episoade, ca Înmulțirea pîinilor și peștilor, capătă aspectul unor icoane. Cele zece panouri laterale reprezintă povestea lui Iosif. Ele sînt executate cu acel gust al narațiunii vii și pitorești, pe care ilustrarea Vechiului Testament, atunci cînd s-a constituit în primele veacuri ale erei noastre, l-a împrumutat de la arta romană. Divergențele de stil care se remarcă în jilțul lui Maximian ar putea rezulta mai degrabă din diferențele dintre modelele folosite decît din diversitatea manierelor între colaboratori.

Proveniența acestei mobile somptuoase a făcut obiectul multor ipoteze. Argumentația s-a sprijinit pe importanța acordată poveștii lui Iosif și pe caracterul topic al mai multor detalii pentru a postula o origine alexandrină. Dar aceste detalii au putut fi împrumutate din caietele de modele. Și nu trebuie uitat faptul că, începînd din veacul al IV-lea, povestea lui Iosif s-a răspîndit mult în întreaga lume creștină, unde fiul lui Iacov a fost socotit ca o prefigurare a lui Mesia. Un episcop al Ravennei, Petru Hrisologul (429–449), stăruise asupra acestui paralelism în predica sa *De Nativitate*. În afară de aceasta, sfîntul Ambrosie îl prezentase pe Iosif ca model al episcopilor. Astfel încît, în stadiul actual al informațiilor de care dispunem, asemănarea istorică ne îndeamnă să credem că jilțul lui Maximian a fost executat chiar la Constantinopol și că el i-a fost dăruit probabil de protectorii săi, Iustinian și Teodora, pentru înscăunarea sa ca episcop, în 545, înainte de a i se fi acordat titlul de arhiepiscop (care nu figurează în monogramă).

METALELE PREȚIOASE

Epocile elenistică și imperială romană manifestaseră, mai mult chiar decît Grecia clasică, un

gust foarte viu pentru aur și mai ales pentru argint, mai puțin costisitor. Din ele se făceau veselă, oglinzi, adesea statuete și, în anumite ocazii, adevărate statui. Acest gust pare să fi crescut la bizantini. Constantin, mereu atent să impună, prin etalarea fastului, sentimentul măreției imperiale, protejase prin scutiri de impozite munca giuvaergiilor și a argintarilor. El sporise numărul ofrandelor de metale prețioase către marile sanctuare și înălțase cruci de aur nu numai pe Golgota și în palatul său imperial de la Constantinopol, ci și în numeroase piețe publice din Roma Nouă. În capitala Imperiului s-au executat statuile de aur ale lui Constantin, Teodosie al II-lea, Zenon, Anastasie și o statuie de argint a împărătesei Eudoxia.

În Sfînta Sofia lui Iustinian, după descrierea lui Pavel Silențiarul, masa altarului (prestolul) era de aur masiv, incrustat cu pietre scumpe și emailuri. Ea se sprijinea pe coloane de asemenea de aur. Baldachinul de deasupra ei era făcut din patru coloane de argint aurit și dintr-un acoperiș piramidal avînd în vîrf o mare cruce de aur. În fundul absidei tronul patriarhului era de argint aurit. Pe coloanele de argint care închideau altarul erau cizelate medalioane ovale care cuprindeau bustul lui Hristos, al Fecioarei, ale arhanghelilor, profeților și apostolilor. Primul amvon dăruit de Iustinian era placat cu aur și bătut în pietre prețioase. Cel de-al doilea, refăcut după prăbușirea cupolei, în 558, era poleit cu argint. Lămpile și policandrele erau de aur sau de argint. La palatul imperial, în sala de audiențe *(consistorium)*, unde Basileul primea omagiile marilor dregători de la curte și ale ambasadorilor străini, tronul lui Iustinian, precedat de trei trepte de porfir, era așezat sub un baldachin de aur.

Metalele prețioase erau folosite pentru diferite piese ale mobilierului, profan sau religios, și mai ales pentru veselă. Cu aurul luat de la vandali, Iustinian a pus să se facă un întreg serviciu de masă împodobit cu reliefuri care relatau victoriile sale.

Din toate aceste obiecte foarte scumpe, destul de puţine — proporţional — au supravieţuit pînă la noi. În afara vechilor hotare ale Imperiului, mai multe au fost găsite de-a lungul drumurilor fluviale din Ucraina şi din Rusia pînă în apropiere de Ural şi chiar pînă în Siberia. Fără îndoială ele fuseseră date în schimbul unor produse locale, cum ar fi blănurile, sau oferite pentru a atrage bunăvoinţa unor populaţii şi a căpeteniilor acestora.

Locul de fabricaţie a obiectelor de argint nu se lasă totdeauna precizat cu mai multă certitudine decît acela al icoanelor, manuscriselor şi fildeşurilor. S-a crezut că prezenţa, pe multe dintre ele, a unor mărci-stampile (poansoane) imprimate în atelierele imperiale de la Constantinopol înaintea executării decorului ar rezolva problema provenienţei. Dar, cel puţin pentru anumite piese, nu se poate exclude total posibilitatea ca, după ce fuseseră modelate la Constantinopol, să fi fost decorate într-un alt oraş, poansoanele slujind în acest caz doar pentru garantarea bunei calităţi a argintului şi pentru a dovedi că toate drepturile datorate vistieriei imperiale fuseseră percepute. Aceste mărci, aproape totdeauna cinci pe fiecare obiect, comportă un bust şi o monogramă a împăratului, precum şi monogramele slujbaşilor însărcinaţi să supravegheze activitatea atelierelor imperiale din capitală. Ele se întind din domnia lui Anastasie (491—518) pînă la aceea a lui Constant al II-lea (641—668). Sărăcirea Imperiului explică de ce după această dată s-a preferat să se păstreze argintul din atelierele imperiale pentru baterea monedei.

Destinate unei clientele aristocrate, rafinate şi conservatoare, aceste obiecte de argint se numără printre operele artei bizantine care au rămas cel mai mult credincioase artei elenistice.

Talere imperiale

Ne-au rămas numeroase talere de argint lucrate în tehnica « au repoussé », care în limba autorilor latini de după căderea Imperiului roman au fost numite « missoria », după cît se pare deformînd cuvîntul « mensoria », adică « talere ornamentale pentru masă ».

Subiectele lor au fost luate, adesea, din iconografia imperială.

Cel mai vechi taler ce ni s-a păstrat pare să fie acela găsit într-un mormînt de la Kerci, antica cetate Panticapaeum *(il. 69)*. Decorul lui a fost executat în tehnica punctării cu priboiul şi apoi aurit. Un împărat, avînd capul împodobit cu un nimb şi purtînd o diademă, probabil Constanţiu al II-lea (337—361), judecînd după asemănarea cu portretele de pe monede şi cu giganticul cap de bronz din Palatul Conservatorilor, înaintează triumfător pe un cal ce face volte. El este precedat de o Nike, care se pregăteşte să-i ofere cununa, şi este urmat de un ostaş din gardă cu scutul marcat de o hrismă. Între picioarele din spate ale calului zace la pămînt un scut, simbol al duşmanului învins. Iconografia triumfului imperial, care avea să se regăsească pe monede şi pe fildeşul Barberini *(il. 58)*, este astfel constituită. Împăratul este îmbrăcat, după moda « barbară » care pătrunsese în Bizanţ, cu pantaloni asemănători cu aceia ai suveranilor sasanizi şi cu tunica galonată a călăreţilor persani sau sarmaţi, *paragaudion*, strînsă la mijloc cu o cingătoare. Deşi călăreşte pe un cal din profil, el îşi întoarce faţa şi torsul spre spectator, aşa încît să se prezinte frontal. O anume stîngăcie în execuţie a lăsat uneori să se creadă că ar fi vorba despre o imitaţie locală a unei piese originare din Constantinopol. Dar o asemenea nehotărîre a formelor s-ar explica şi într-un atelier al capitalei la o epocă în care intruziunea artei populare, ce avusese loc atunci în arta oficială, s-a împletit cu influenţele sasanide pentru a compune noile imagini ale majestăţii imperiale.

Aşa cum se ştie de mai înainte din sculptură, arta sub domnia lui Teodosie I a învins aceste incertitudini inerente oricărei faze de tranziţie şi a regăsit căile unui stil mai clasic. Pe un *missorium* de la Madrid, executat în 388 cu prilejul

Decenalelor acestui împărat (adică serbările comemorînd a zecea aniversare a urcării sale pe tron, pe care le-a celebrat la Salonic), Teodosie I, pe atunci în vîrstă de patruzeci și doi de ani, stă pe tron, încadrat de co-împăratul din Apus, Valentinian al II-lea, la dreapta, și, la stînga, de fiul său mai mare, Arcadius, născut cu zece ani mai înainte și proclamat Augustus la Constantinopol în 383. Teodosie remite un diptic unui magistrat. La fiecare extremitate, doi soldați, înarmați cu lance și scut, fac de gardă. Caracterul solemn și chiar sacru al scenei este subliniat de prezența unui portic cu patru coloane, al cărui fronton, decorat cu *putti* înaripați, este tăiat la mijloc de o arcadă sub care tronează Teodosie. Se cunoaște un *tetrakionion* asemănător în palatul lui Dioclețian de la Split. În exergă, Terra, care își ascunde cu brațul stîng pieptul gol, stă întinsă, cu un corn al abundenței în îndoitura brațului drept, în mijlocul unor spice de grîu, în care evoluează niște *putti*. Acest motiv a păstrat grația senzuală a prototipurilor sale elenistice. Aceeași opoziție, cerută de natura subiectelor tratate, între solemnitatea hieratică a împăraților și libertatea mai mare din scenele inferioare, se observă, cum am văzut mai înainte, pe soclul obeliscului aceluiași Teodosie *(il. 45)*. Dar, pe cînd tehnica sculpturii în piatră ducea la o anume duritate, toreutica favoriza o eleganță răspîndită uniform, care conferă anasamblului o mai mare unitate. Indicația, în grecește, pe revers, a greutății confirmă că acest taler, trimis de Teodosie în patria sa de origine, Spania, unde a fost descoperit la Almendralejo (provincia Badajos), fusese fabricat în partea elenică a Imperiului.

Talere cu subiecte mitologice

Pentru a răspunde gusturilor înalților dregători din administrația bizantină, formați în marile școli unde se studia literatura clasică, talerele au fost adesea decorate cu subiecte mitologice, care au menținut pînă sub Heraclius un stil antichizant, caracterizat

prin eleganță și suplețe și pătruns de o reală prospețime a sentimentului. S-au reprezentat, de pildă, Artemis vînînd călare pe un cerb, Atena arbitrînd disputa iscată între Ulisse și Ajax în jurul armelor lui Ahile, Afrodita în cortul lui Anchise sau dinaintea lui Adonis, Fedra și Hippolit, întîlnirea între Meleagru și Atalanta, adunări ale zeilor în picioare, dansuri de bacante și de sileni, Heracle sugrumînd leul din Nemeea, Nereide călărind pe monștri marini, sau chiar Amorași construind un nilometru. Aceluiași filon îi aparține talerul descoperit la Lampsac (în Mysia, pe țărmul Hellespontului), unde o personificare a Indiei, așezată din față pe un tron susținut de fildeșii unui elefant *(il. 68)*, este înconjurată de un papagal, o dropie și două maimuțe. Culoarea bronzată a pielii femeii este redată prin incrustații cu niello. În exergă, doi îmblînzitori de fiare, purtînd turban, conduc unul un tigru, celălalt un leopard. Compoziția îmbină simțul grandoarei cu farmecul idilei bucolice și al exotismului. India, ale cărei aromate, condimente, pietre nestemate și fildeșuri erau foarte apreciate la Constantinopol și cu care Anastasie reînnodase relațiile care fuseseră stabilite pe vremea Imperiului roman, exercita asupra bizantinilor o adevărată fascinație.

Talere cu subiecte religioase

Deprinderile iconografice și stilistice căpătate în executarea acestor piese cu subiecte imperiale sau mitologice se regăsesc în nouă talere cu scene din viața lui David, descoperite în 1902 la Kyrenia, în insula Cipru, și împărțite între muzeele din New York (șase) și din Nicosia (trei). David este reprezentat primindu-l lîngă turma sa pe trimisul lui Samuel, fiind miruit de Samuel, înfățișîndu-se dinaintea lui Saul, încăierîndu-se cu un urs și cu un leu, îmbrăcîndu-se cu hainele și armele lui Saul, luptîndu-se cu Goliat, luînd-o de soție pe Micol, punînd întrebări prinsului egiptean (Regi, I, 16/12, 13, 21;

17/34–36, 38, 41–49; 18/27; 30/11–15). Pe reversul acestor talere au fost imprimate mărci cu monogramele lui Heraclius și busturi ale acestui împărat purtînd barba încă scurtă, ceea ce îngăduie să fie datate între anii 613 și 630. Antiohia fiind pe atunci sub puterea perșilor (din 611 pînă în 628), originea constantinopolitană, sugerată de însăși prezența mărcilor, este neîndoielnică. Toate aceste ilustrații aveau drept scop să scoată în evidență caracterul deopotrivă sacru al puterii lui David și a lui Heraclius, care trebuia să își compenseze uzurparea prin întărirea acestei credințe. Punînd capăt războiului nefast al lui Focas, așa cum David fusese ales de Dumnezeu să-l înlocuiască pe vinovatul Saul, Heraclius condusese cruciada împotriva perșilor, la fel cum David se luptase cu filistenii și amaleciții. Pentru a ilustra aceste episoade din Vechiul Testament, s-a recurs la formulele utilizate pentru alte subiecte. Ungerea cu mir a lui David, înfățișarea lui dinaintea lui Saul, punerea armelor, căsătoria sa, se desfășoară în fața porticului cu arcadă mediană al audiențelor imperiale. Pentru a-l reprezenta doborînd ursul sau leul, artiștii s-au inspirat din lupta lui Heracle cu cerboaica de la Ceryneea, sau din Mithras ucigînd taurul.

Patene Ca și la fildeșurile și la manuscrisele religioase, un stil de o eleganță mai puțin rafinată se întîlnește pe vasele liturgice decorate cu subiecte luate din Noul Testament și tratate cu un simț profund al gravității religioase. Nu s-a încheiat încă dezbaterea în jurul problemei de a ști dacă decorul patenelor (discuri liturgice) descoperite în Siria, în satele din apropiere de Riha și de Stuma (la sud-est de Antiohia), a fost executat la Constantinopol, cum lasă să se creadă mărcile cu monograma și bustul lui Iustin al II-lea (565–578), sau la Antiohia, cum gîndesc unii savanți datorită vehemenței din gesturile apostolilor, ce par să corespundă stilului expresiv care îl socotesc a fi fost propriu Siriei. Dar, însuși subiectul —

Împărtășania dată de Hristos apostolilor împărțiți în două grupuri — nu se preta oare la o redare mai intensă a emoțiilor decît scenele imperiale sau mitologice? Apostolii vor fi fost pătrunși de o puternică fervoare religioasă cînd au fost chemați să instituie taina care avea să le îngăduie lor, apoi credincioșilor, să participe la natura lui Dumnezeu.

Vasul din Emesa Ne aflăm în aceeași incertitudine privind originea frumosului vas de argint găsit la Homs (antica Emesa), în Siria, și păstrat la Luvru. El este decorat la jumătatea înălțimii sale cu opt medalioane cuprinzînd busturi: Hristos între sfinții Petru și Pavel, Ioan Botezătorul și Ioan Evanghelistul; Fecioara între doi arhangheli. Între aceste medalioane se desfășoară împletituri în volute, care încadrează cornuri ieșind din frunze de acant. Eleganța acestor motive venite din Antichitate se îmbină în chipul cel mai fericit cu austeritatea ușor tristă a figurilor care amintesc de acelea de pe patenele de la Riha și Stuma. Fără îndoială așa arătau și mozaicurile lui Iustin al II-lea de la Sfînta Sofia, înaintea distrugerii lor de către iconoclaști. La drept vorbind, aceste obiecte de argint ne fac să asistăm la introducerea în artele metalului a stilului religios, ce s-a constituit datorită predilecției mai mari de care s-au bucurat imaginile sub domnia lui Iustin al II-lea în marea pictură și în icoane.

Crucea lui Iustin al II-lea O altă mărturie ne oferă crucea (relicvar) de argint aurit, conținînd o bucată din Adevărata Cruce, pe care Iustin al II-lea și soția lui, Sofia, au dăruit-o orașului Roma *(il. 70)*, așa cum ne arată inscripția votivă, gravată în latinește pe una din fețe. Pe cealaltă parte, vrejuri și ornamente de frunze stilizate cu oarecare rigiditate ocupă brațele, în înălțime și de-a latul, între cinci medalioane. La încrucișarea brațelor, în dreptul relicvei, Mielul cu nimb

poartă crucea-sceptru. La capetele laterale sînt înfățișați împăratul, la stînga, și împărăteasa la dreapta, cu brațele ridicate, în atitudinea oranților. Medalioanele de pe montant cuprind busturile lui Hristos, cu barbă. În cel de sus el apare făcînd gestul binecuvîntării și ținînd o carte închisă, ca Pantocrator, stăpîn atotputernic al lumii, locuind în ceruri: am văzut mai înainte că acesta era unul dintre aspectele sub care ar fi putut să se prezinte Pantocratorul pe care Iustin al II-lea l-ar fi așezat în cupola Sfintei Sofia. În partea de jos a crucii Hristos își sprijină pe piept mîna dreaptă și cu stînga ține o cruce cu mîner: ar fi Hristos care domnește pe pămînt de la Întrupare. Chipurile au același aer de gravitate melancolică și concentrată ca și pe celelalte opere din această epocă.

Argintăria siriană Deși în Siria au fost găsite mai multe tezaure de argintărie, numărul pieselor incontestabil fabricate în această țară este destul de redus. Astăzi este mai puțin contestată autenticitatea potirului descoperit în 1910 la Antiohia și păstrat acum în Metropolitan Museum din New York (după ce a făcut parte din colecția Kuchakji de la New York). Împletiturile de vrejuri de viță, încărcate cu frunze și ciorchini de struguri între care apar figurile lui Hristos imberb, șezînd lîngă un berbec, și ale celor doisprezece apostoli, țin de cea mai bună tradiție elenistică și se înrudesc cu decorul anumitor tambururi de coloană de la Constantinopol, care par să fie contemporane. În schimb o artă locală este ilustrată prin placa de relicvariu de la Luvru, pe care sfîntul Simeon Stîlpnicul cel Tînăr, mort în 592 la vîrsta de nouăzeci și unu de ani, este reprezentat așezat în vîrful coloanei pe care se încolăcește șarpele ispitei și de care se prijină scara ce îngăduia anumitor persoane privilegiate să se urce spre a sta de vorbă cu stilitul *(il. 71)*. Sfîntul este înveșmîntat într-o mantie cu glugă și ține în mîini Evanghelia. Pentru a-i sublinia mai mult însemnătatea,

deasupra capului i s-a așezat o scoică, după obiceiul antic.

Fiole pentru ulei sfințit Din argint s-au fabricat un mare număr de fiole, conținînd ulei sfințit adus ca amintire din pelerinajele făcute în Locurile Sfinte. Cele mai celebre dintre aceste recipiente de argint sînt acelea păstrate în tezaurul catedralei San Giovanni de la Monza, odinioară capitala longobarzilor, și în tezaurul vechii biserici abațiale de la Bobbio, la vreo treizeci de kilometri sud de Piacenza. După o tradiție acceptabilă, ele ar fi fost dăruite de cucernica regină longobardă, Theodelinda, soția lui Agilulf, moartă în 625. Ele provin din Locurile sfinte ale Ierusalimului și Betleemului și au fost fabricate chiar în Palestina, așa cum o confirmă anumite detalii iconografice împrumutate de la edificiile palestiniene. Nu este de mirare că subiectele cel mai des reprezentate au fost, pe aceeași față, Răstignirea și Învierea, cele două evenimente esențiale ale Mîntuirii care era comemorată la Ierusalim în preajma Golgotei. Răstignirea combină elemente simbolice și istorice. După modelul imaginilor triumfale romane în care trofeul era împodobit cu scutul învingătorului pe cînd popoarele supuse îl încadrau la bază, trunchiul de palmier care figurează crucea este încununat cu bustul lui Hristos și încadrat, la picioare, de doi credincioși închinîndu-se în genunchi. Bustul lui Hristos este destul de des așezat între Soare, care răspîndește raze, și Lună. De o parte și de alta, cei doi tîlhari, legați de crucea lor, își îndreaptă capul spre dreapta spectatorului, așa încît Bunul tîlhar îl privește pe Hristos și cel Rău își întoarce fața de la el. Deasupra, Învierea este evocată prin episodul celor trei mironosițe apropiindu-se de mormîntul gol, păzit de îngerul așezat la dreapta. Mormîntul este figurat sub forma unei edicule și adesea chiar a marelui ciboriu care îl adăpostea cu începere din secolul al IV-lea.

Celelalte subiecte tratate pe aceste fiole din Palestina au fost Înălţarea (de obicei pe revers), Necredinţa lui Toma, Hristos umblînd pe mare şi Închinarea magilor şi a păstorilor, care a fost inspirată din scenele audienţelor imperiale, aşa cum o arată comparaţia cu talerul lui Teodosie de la Madrid.

Cîteva fiole din Palestina, mai rare, ne înfăţişează pe o singură faţă şapte episoade esenţiale din istoria evanghelică. Numărul de şapte a fost ales probabil pentru valoarea sacră ce i se acorda în speculaţiile simbolice. În jurul unui medalion central, care înfăţişează Naşterea sau Răstignirea, se grupează alte medalioane, cuprinzînd sus de tot Înălţarea şi îndată dedesubt Bunavestire, la stînga, şi Vizita Fecioarei la sfînta Elisaveta, la dreapta. Mai jos vine Botezul, la stînga sau la dreapta, şi, de cealaltă parte, aceea din cele două scene principale care nu a fost tratată în centru. Jos de tot, Învierea corespunde Înălţării.

Aceste fiole au fost turnate în tipare, ceea ce explică conturul uşor estompat al reliefurilor lor.

Bijuterii

Bijuteriile de aur (sau, adesea, mai puţin preţioase, de bronz aurit) şi de argint se bucurară de cea mai mare trecere în înalta societate bizantină. S-au fabricat nu numai la Constantinopol, ci şi în provincii, mai cu seamă în Siria unde exista o lungă tradiţie a acestei arte. Le cunoaştem mai ales graţie descoperirii unor tezaure îngropate de proprietarii lor în veacul al VII-lea, cînd slavii, bulgarii şi arabii au început să înainteze: vom cita cu deosebire tezaurul descoperit în 1951 în insula Mytilini, în cursul construcţiei aerodromului.

Bijuteriile bizantine erau cingători, coliere (de care se puteau agăţa cruci, amulete profilactice sau medalioane despre care vom vorbi din nou ceva mai jos), brăţări, inele, agrafe şi cercei. Mărgăritarele, pietrele de calitate superioare în culori vii şi pietrele preţioase îşi combinau adesea efectele de somptuozitate cu strălucirea aurului.

Anumite decoruri puteau fi ajurate. Altele erau executate în tehnica niello, aşa cum este un remarcabil inel de cununie din muzeul de la Palermo, cu o pereche imperială (poate Heraclius şi Eudoxia) încununată de Fecioară, de jur împrejur fiind reprezentate şapte scene din viaţa lui Hristos, de la Bunavestire pînă la Înviere (B. Pace, *Arte e civiltà della Sicilia antica*, vol. 4, fig. 173). Amănunt emoţionant: acest inel a fost găsit în apropiere de băile Daphne de la Siracusa, unde, în 668, a fost asasinat împăratul Constant al II-lea, care îl purta fără îndoială pe deget.

Medalioane de aur

Din pricina iconografiei lor vom rezerva un loc deosebit medalioanelor de aur care se purtau agăţate de coliere. Unele erau decorate cu portretele împăratului, în bust, în picioare sau pe cal, şi comemorau evenimente importante din istoria Imperiului, cu deosebire victoriile militare. Cabinetul de Medalii al regilor Franţei poseda un medalion mare, cu un diametru de 8,5 cm şi cîntărind 160,2 grame (= o jumătate de livră bizantină, sau 36 bani de aur), bătut sub Iustinian într-un atelier de la Constantinopol, poate pentru a celebra victoriile lui Belizarie asupra vandalilor, în 535 (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 60). Pe avers era reprezentat bustul împăratului, din trei sferturi, în costum militar şi ţinînd lancea în mînă. Pe revers, Iustinian înainta triumfător pe cal, precedat de o Victorie, care purta o ramură de palmier şi un trofeu. Originalul a fost furat în 1831 şi n-a mai fost găsit de atunci încoace (fără îndoială a fost topit), dar mai înainte se făcuseră mulaje după care s-au putut executa electrotipii.

Alte medalioane erau împodobite cu subiecte luate din Noul Testament.

Monede

Spre deosebire de greci, bizantinii, la fel ca şi alte popoare contemporane, nu au văzut în monedele lor decît obiecte de utilitate practică fără prea mare valoare estetică. Pentru a le fabrica ei au

folosit de obicei trei metale: aurul, argintul și bronzul. Atelierele unde erau emise se aflau nu numai la Constantinopol, ci și în marile orașe din provincii, ca Salonic, Nicomedia, Cyzic, Antiohia, Cipru, Alexandria și îndepărtatul Chersones (în Crimeea).

Pînă sub domnia lui Anastasie (491—518) și chiar pînă în cursul veacului al VI-lea, majoritatea monedelor bătute în orașele bizantine nu se deosebeau de acelea din Occidentul roman decît prin numele împăraților și prin cele ale atelierelor. De o parte și de alta, după tradiția romană a fabricării monedelor, existau pe avers aceleași busturi ale împăraților, pe revers aceleași Victorii în picioare sau așezate. După exemplul imaginilor lui Hristos, a Fecioarei și ale sfinților înscrise în medalioane, bustul imperial din profil a cedat treptat locul bustului din față, pentru ca apoi să dispară mai întîi de pe monedele de mai mică valoare, cele de bronz, începînd cu Constant al II-lea Pogonatul (641—668), apoi de pe monedele de argint sub Tiberiu al II-lea Apsimar (698—705) și, în sfîrșit, de pe cele mai frumoase monede, acelea de aur, abia după domnia acestui împărat. Din nou, în prelucrarea celor mai luxoase materiale se remarcă o îndelungată fidelitate față de tipurile antice. Prezentarea din față s-a dovedit favorabilă figurării însemnelor puterii imperiale purtate pe cap: împărații aveau o cască încinsă cu diademă. Sub Mauriciu (582—602) a apărut coroana avînd o cruce în vîrf, cu un aspect mai pașnic și totodată mai religios. Baterea monedelor obișnuite de bronz fiind cea mai expusă modificărilor, Anastasie I a schimbat tipul pieselor, marcîndu-le pe revers cu o literă care indica valoarea lor în *nummia* (6.000 de nummia valorau un ban de aur).

Caracterul profund imperial al artei bizantinilor i-a condus spre inovații: împăratul era înfățișat în picioare, însoțit de soția lui sau de unul sau mai mulți fii. Sub Iustinian al II-lea Rhinotmetul (685—695), veșmintele imperiale au devenit extrem de somptuoase: în centrul unor

compartimente dreptunghiulare, aplicate, erau montate perle rotunde și caboșoane.

În ultimul pătrar al veacului al VI-lea, Tiberiu (578—582) care, în lupta sa împotriva persanilor, aspira să apară ca un nou Constantin și care a reluat numele acestui ilustru înaintaș, a pus să se bată pe reversul banilor de aur o cruce în formă de T, drept urmare a unei vedenii pe care ar fi avut-o și el. Această cruce, așezată pe un soclu de patru trepte, se inspira după toate aparențele din aceea pe care Constantin o ridicase în forumul noii sale capitale. Acest tip a rămas multă vreme în uz, pînă la sfîrșitul secolului al X-lea. Tot ca referință la modelele propuse de Constantin, Tiberiu a pus să se bată un hrismon pe reversul altor monede. Un secol mai tîrziu, Iustinian al II-lea (685—695), pentru a sublinia originea supranaturală a puterii monarhice, pe care trebuia să o apere împotriva opoziției aristocrației, a gravat pe reversul monedelor sale un bust al lui Hristos, suzeranul său, al cărui reprezentant era pe pămînt. În legenda monedelor, numele împăraților au rămas scrise în latinește, pînă sub Teodosie al III-lea (715—717). Primele inscripții grecești (« Prin acest semn vei învinge ») au apărut sub Heraclius.

EMAILURILE

Bizanțul a aflat în tehnica emailului încastrat într-o rețea metalică *(email cloisonné)* unul dintre mijloacele de satisfacere a profundei sale înclinări către somptuozitatea culorilor. Poate și influențat de obiceiul popoarelor nomade de a monta pietre colorate sau bucăți de sticlă în lăcașe rezervate pe suprafața obiectelor de aur, el a combinat și perfecționat tehnicile pe care le moștenise de la greci și de la romani. Procedeul folosit consta în a presăra pulberea de email, făcută dintr-un element incolor (plumb și borax), care se topea, și din oxizi metalici de diferite culori, în alveole delimitate de lamele subțiri

de aur care fuseseră sudate mai înainte pe o placă de fond tot de aur.

Emailurile se potriveau unei arte care încerca să creeze sentimentul supranaturalului prin stilizarea formelor și prin bogăția materiei. În cele mai vechi piese bizantine care au ajuns pînă la noi, un chenar floral încinge un medalion conținînd fie un bust, al împărătesei Eudoxia spre exemplu (Paris, Cabinetul de medalii), fie o cruce (Walters Art Gallery din Baltimore). Păsările au constituit de asemenea un motiv frecvent: le aflăm pe crucea unui *engolpion* din colecția Dumbarton Oaks, pe un mic medalion din Chersones (în Crimeea, astăzi la Muzeul național de la Moscova), ca și pe un medalion din colecția de Clerq (Paris) care are, pe cealaltă parte, un ochi apotropaic *. Împletituri de frunze și flori, comparabile cu acelea din compartimentele aflate în unghiul de sud-vest al Sfintei Sofia, au fost desenate cu ajutorul unor delicate fire de aur pe fondul de email albastru al panoului central care împodobea relicvariul crucii trimise — după tradiție — de Iustin al II-lea, între 565 și 575, reginei francilor, sfînta Radegonda, și păstrată în mînăstirea Sainte-Croix de la Poitiers.

Meșterii emailului au tratat și subiecte sacre. Pe relicvariul Crucii, numit relicvariul Oppenheim, din Metropolitan Museum de la New York (care pare să dateze din veacul al VII-lea), Răstignirea este înconjurată de busturi ale apostolilor și ale unor sfinți.

Emailurile care împodobesc fibulele executate în veacul al VII-lea pentru regii longobarzi par să imite modele bizantine.

ȚESĂTURILE

Țesăturile au contribuit în largă măsură la crearea acelei atmosfere de fast cu care bizantinilor le-a plăcut să se înconjure.

* Apotropaic = care apără de influențe malefice.

Texte, mozaicuri *(il. 22)* și fildeșuri *(il. 57)* ne-au păstrat amintirea veșmintelor de lux, împodobite cu motive geometrice, flori, ghirlande de frunze, animale reale sau fantastice, peisaje cu păduri sau cu stînci, chiar și scene figurative ca Închinarea magilor pe hlamida de purpură a Teodorei la San Vitale de la Ravenna. Asterius, episcop din Amasia la sfîrșitul veacului al IV-lea, ne spune că oamenii bogați din epoca sa, spre a-și arăta cucernicia, comandau reprezentarea pe veșmintele lor a diferitelor minuni înfăptuite de Hristos, dar el dezaprobă acest obicei, care dădea purtătorilor unor asemenea costume înfățișarea unor « ziduri pictate ambulante » și îi expunea batjocurii copiilor de pe stradă. Theodoret, episcop din Cyr (Siria de nord, 393—457), ne vorbește despre toga unui senator pe care fusese țesut întregul ciclu al vieții lui Hristos. Alteori stofele erau decorate cu subiecte profane, îndeosebi scene de vînătoare sau curse în hipodrom. Iustinian pusese să i se brodeze cu fir de aur, pe un veșmînt de purpură presărat cu pietre nestemate, episoadele victoriei sale asupra vandalului Gelimer.

Țesăturile slujeau de asemenea la împodobirea palatelor și a bisericilor, unde erau agățate pe pereți, între coloane sau în ancadramentul ușilor. Sub forma unor văluri și fețe de masă ele acopereau vasele liturgice și masa altarului. Pavel Silențiarul a descris în amănunțime draperiile care atîrnau între coloanele baldachinului de argint de deasupra altarului Sfintei Sofia de la Constantinopol. Pe una dintre ele, sub trei arcade de aur, se afla Hristos, în tunică de purpură și mantie de aur, făcînd gestul binecuvîntării cu mîna dreaptă și ținînd în mîna stîngă Evanghelia, între apostolii Petru și Pavel, înveșmîntați în alb. În afară de minunile lui Hristos, pe chenar mai erau redate bolnițele și bisericile întemeiate de Iustinian și de Teodora. Pe două alte draperii, împăratul și împărăteasa fuseseră înfățișați, pe una, în picioare de o parte și de alta a Fecioarei,

pe cealaltă, înclinîndu-se dinaintea lui Hristos care îi binecuvînta.

Spre a răspunde cererilor, considerabile ca număr, numeroase ateliere de textile lucrau la Constantinopol şi în provinciile Imperiului. Cele din Egipt şi din Siria, cu deosebire la Alexandria şi la Antiohia, luaseră un mare avînt în epoca imperială romană. Încă din primii ani ai Romei Noi, Constantin s-a preocupat să fondeze aici ţesătorii, pe care le-a protejat printr-un edict din 333. Aceste ateliere s-au dezvoltat în împrejurimile, mai apropiate sau mai îndepărtate, ale capitalei. Se cunosc unele pînă şi în Heracleea din Tracia (vechea cetate Perinthe, rebotezată de Diocleţian, actualmente Eregli), şi chiar pe celălalt ţărm al Propontidei, la Cyzic. Anumite manufacturi erau imperiale; altele, particulare. Manufacturile imperiale aveau monopolul stofelor vopsite cu purpură adevărată şi broşate cu aur, care erau rezervate împăratului. Dar ele fabricau şi celelalte ţesături preţioase de care aveau nevoie curtea şi armata.

Se prelucra lîna şi inul, materii cunoscute de multă vreme în bazinul mediteranean, ca şi mătasea, introdusă mai recent. Mătăsurile care, din timpuri imemorabile, erau fabricate în China, începură să fie importate în Persia sub ahemenizi, în Siria şi în Egipt în cursul epocii elenistice, la Roma spre sfîrşitul Republicii. Drumul pe care caravanele transportau aceste preţioase bucăţi de mătase porneau din Xinjangfu (Metropola Mătăsii) şi ajungeau la Antiohia (An-du, în textele chineze), traversînd, cu variante în itinerarii, Pamirul, oazele din Sogdiana şi Persia. Acest traseu, care dura peste opt luni şi în care se plăteau numeroase taxe de vamă, sporea preţul, şi aşa ridicat, al mătăsurilor brodate. Astfel, încă din veacul al II e.n., dacă judecăm după descoperirile de la Palmyra, atelierele siriene au început să lucreze singure firele de mătase brută (borangic) care le soseau din China. La început atelierele din Egipt, mai apoi cele de la Constantinopol au imi-

tat acest exemplu. Dar, în ce priveşte aprovizionarea sa, Bizanţul rămînea tributar Persiei, care controla importurile nu numai pe uscat, ci şi pe mare, datorită poziţiei privilegiate pe care o ocupa în Ceylon, de unde îmbarca baloturile de mătase pentru porturile din golful Persic. Astfel războaiele care au dezbinat cele două state au avut repercusiuni dintre cele mai neplăcute asupra aprovizionării atelierelor bizantine. Iustinian încercă să se elibereze de această servitute. Prin anii 552—554, doi călugări, aparţinînd poate sectei nestorienilor, care fusese bine primită în China, aduseră din Khotan la Constantinopol ouă de viermi de mătase pe care le ascunseseră în toiegele lor. Dar oricît de prolifici sînt aceşti viermi, producţia de materie primă n-a ajuns să acopere toate cerinţele. Iată de ce Iustin al II-lea (565—578) a ocolit Persia pe la nord, recurgînd la mijlocirea turcilor occidentali, stăpîni peste Transoxiana şi avînd ei înşişi relaţii comerciale cu China. Piedicile întîmpinate în aprovizionare au adus după ele un control sever, efectuat de puterea imperială, asupra distribuirii firelor, fabricaţiei, vînzării şi exportării mătăsurilor. Unele dintre acestea erau rezervate împăratului şi membrilor aristocraţiei.

Ţesăturile constituiau daruri de preţ pentru principii străini şi pentru papi, a căror bunăvoinţă împăraţii doreau să o cîştige. *Liber Pontificalis* a păstrat menţiunea multor stofe bogate venite de la Constantinopol, din Egipt, sau din Siria. Călătorilor le plăcea să ia cu ei asemenea somptuoase amintiri, adesea dejucînd supravegherea punctelor de vamă de la graniţe. Consideraţia deosebită faţă de relicvele trimise în Occident se manifesta prin învelirea lor în ţesături scumpe. Şi prelaţii din Galia merovingiană se bucurau cînd puteau agăţa ţesături orientale între coloanele din bisericile lor, imitînd astfel obiceiurile din lumea bizantină. Stofele călătoreau chiar şi înlăuntrul Imperiului. Şi acest lucru face ca de multe ori încercările de a determina locul fabricării lor să rămînă nesigure.

Țesături găsite în Egipt Din pricina climei secetoase și a naturii nisipoase a solului, Egiptul este provincia unde s-au păstrat pînă astăzi cele mai multe țesături. Dar nu trebuie să credem că toate cele care au fost găsite aici au fost realizate pe valea Nilului. Unele veneau de la Constantinopol. Regretatul A.J.B. Wace a publicat o perdea de tapiserie găsită în Egipt, care poartă marca atelierului de la Heracleea, din Tracia. Lotul de țăsături calificate drept copte este adeseori umflat în chip exagerat.

Majoritatea țesăturilor găsite în Egipt au fost descoperite la Akhmîn (antica Panopolis) și la Antinoe.

Ca și în sculptura contemporană a copților, motivele de origine păgînă, care se bucuraseră de trecere la Alexandria, s-au menținut în număr destul de mare: subiecte dionysiace, episoade din legenda Afroditei, povestea Fedrei și a lui Hippolit, judecata lui Paris, Orfeu printre animale, muncile lui Hercule, Amorași, scene pastorale, Nereide, adesea călărind monștri marini *(il. 75)*. Aceste tapiserii au fost executate cu lînă, în punct de « goblen », pe o urzeală cel mai adesea de in, uneori de lînă. La început, în secolele al IV-lea și al V-lea, stilul viu și sprinten nu își reneagă ascendențele elenistice și lasă locul cuvenit expresiei pitorești a unei cochetării feminine, care nu este lipsită de senzualitate. Și gustul pentru policromia bogată, caracteristic picturii murale de la Alexandria, supraviețuiește în strălucirea coloritului care scoate în evidență nuanțe delicate de albastru, verde, roz, galben și cafeniu, pe un fond roșu destul de aprins.

În cursul veacului al V-lea și mai mult încă în al VI-lea, stilizarea înțepenește formele și le dă accente mai viguroase — s-ar zice chiar voit mai virile — foarte îndepărtate de eleganța ușor superficială a fazei precedente. Contururile sînt mai net accentuate cu linii de culoare închisă. Personajele devin mai îndesate. Degradeurile subtile sînt înlocuite cu tonuri plate, puse în

valoare prin opoziția tonurilor complementare, adeseori pe un fond gălbui sau ocru deschis. Tot atunci au sporit subiectele creștine tratate pe stofe: jertfa lui Avraam, Adam și Eva (adesea destul de asemănători cu Apollo și Daphne), Daniel în groapa leilor, scene din povestea lui Iosif, Nașterea lui Iisus, Închinarea magilor, Hristos în mijlocul apostolilor, busturile unor sfinți. Portretul unui sfînt militar, desigur Teodor, de la Fogg Art Museum, are trăsături atît de regulate și o expresie de spiritualitate atît de idealizată încît cercetătorii s-au întrebat dacă nu ar fi mai nimerit să-l atribuie unui atelier de la Constantinopol decît unuia din Egipt *(il. 72)*.

La sfîrșitul veacului al VI-lea și în al VII-lea, stilizarea din faza precedentă, pierzîndu-și rigoarea, a degenerat în forme destul de grosolan desenate și cîteodată chiar greu de descifrat. Printre temele destul de frecvent tratate o întîlnim pe aceea a sfîntului călăreț care ocupă un loc deosebit în evlavia copților, așa cum ne arată și numeroase reprezentări ale lui în pictură și în sculptură *(il. 76)*.

Producția stofelor copte s-a prelungit în Egipt după cucerirea arabă, pînă în secolul al XII-lea.

Apariția unui stil nou În atelierele de la Constantinopol, fără îndoială și în cele din Siria și poate chiar din Egipt, pe calea imitației au fost lucrate țesături ce dovedesc o incomparabil mai mare splendoare decorativă, dar din care ni s-a păstrat, din nefericire, un număr mult mai redus de exemplare decît din acele precedente. Aceasta se datorește faptului că ele trebuiau să răspundă nu gusturilor unei clientele provinciale, ci acelora ale curții și ale înalților dregători ai statului și ai bisericii. Arta căreia îi aparțin nu mai urmează tradiția pitorească, alexandrină, ci a iconografiei imperiale romane, sau chiar a stofelor sasanide. Într-adevăr, nu există domeniu în care Iranul să fi influențat mai profund Bizanțul decît acela al țesăturilor: uneori chiar nu se mai știe căruia

din cele două imperii i se poate atribui o piesă sau alta. Dealtfel asistăm aici la o ciudată întorsătură a lucrurilor. În veacul al III-lea din era noastră, producția atelierelor persane nu se diferenția încă prin nici o trăsătură cu deosebire remarcabilă. Dar Șapur al II-lea (309—379), după victoriile sale în Siria, a luat ca prizonieri meșteri țesători pe care i-a stabilit în mai multe centre din Susiana. În veacul al V-lea, țesăturile iraniene începuseră să fie foarte apreciate în țările străine. Și la începutul veacului al VII-lea a venit rîndul lui Heraclius, după victoria sa asupra lui Chosroe al II-lea, în 624, să aducă la Constantinopol țesători sasanizi. Bizanțul a împrumutat de la perși decorul de medalioane, sau de « roate », unite prin ornamente împletite și încadrînd viețuitoare — oameni, patrupede, păsări — așezate față în față, sau spate în spate, după formula antitetică îndrăgită în Orient. Adesea, între aceste figuri, se înalță « arborele vieții ». În această manieră a fost tratată tema vînătorii: după un obicei al popoarelor iraniene și al celor înrudite (ca sciții), doi călăreți se întorc spre a-și slobozi săgețile în animalele care au fost reprezentate dedesubtul lor.

În interiorul acestor medalioane se introduc subiecte specific bizantine. Dar specialiștii sînt dezorientați în ce privește data fabricării țesăturilor astfel decorate. Ei șovăie între secolele al VI-lea și al VIII-lea pentru piesa de mătase găsită în mormîntul lui Carol cel Mare, ale cărei fragmente sînt împărțite între Aachen și muzeul Cluny *(il. 73)*. După o schemă iconografică luată din reprezentările triumfurilor lui Alexandru și Dionysos, conducătorul de care învingător este înfățișat în picioare în cvadriga sa între doi servitori ai circului, ținînd fiecare un bici, care se pregătesc să-i pună cununa pe cap. În partea de jos, doi slujbași azvîrlă bani într-un recipient. Sensul efectelor decorative generate de simetrie o ia aici înainte realismului: aceasta se vede bine în stilizarea savantă care comandă dispunerea cailor și în felul în care roțile au fost deplasate

pînă la marginea medalionului, la extremitățile diametrului orizontal desenat de osie. Țapii afrontați de o parte și de alta a unei palmete, în colțuri, provin din țesăturile sasanide.

Alteori, înlăuntrul unor medalioane, se introduc subiecte religioase. Muzeul Vaticanului posedă o celebră țesătură de mătase, pe care s-au înfățișat Bunavestire și Nașterea *(il. 74)*. Ea a fost localizată cînd în Egipt, cînd în Siria, dar simțul măreției care prezidează compozițiile și înrudirea lor cu unele miniaturi permit să ne gîndim în cazul de față mai degrabă la un atelier de la Constantinopol. Data este de asemenea îndoielnică, unii savanți pronunțîndu-se pentru secolul al VI-lea, alții pentru al VII-lea sau al VIII-lea.

7. INFLUENȚA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ

În fața decăderii Romei, Europa occidentală, zguduită de invaziile germanice și lipsită de sprijinul unei puteri politice solide, și-a întors privirile către Imperiul bizantin, unde supraviețuise măreția imperială și unde înflorea o viață intelectuală, religioasă și artistică extrem de activă.

În Galia, contactele erau asigurate de pelerinii care se duceau în Locurile sfinte și de acei numeroși negustori greci și sirieni care, stabiliți în numeroase orașe, ca Marsilia, Arles, Narbonne, Orléans și Paris, străbăteau țara în lung și în lat vînzînd produsele Orientului: vin, ulei, mirodenii, papirus, bumbac, fildeș, țesături și chiar icoane. De asemenea călugării veniți din Egipt și din Asia au făcut cunoscute regulile și obiceiurile vieții ascetice.

Multe dintre marile biserici din Galia, zidite în secolele al V-lea și al VI-lea, au fost decorate cu mozaicuri, pe care textele le laudă pentru splendoarea și strălucirea lor. Între alte regiuni, Auvergne a fost foarte receptivă față de influențele orientale. Sidonius Apollinarius înălțase la Clermont o biserică închinată sfîntului Gheorghe, ale cărui moaște le primise din Lydda, în Palestina. O altă biserică fusese întemeiată în același oraș, pe la 470, în cinstea sfîntului Cyr, de către un călugăr cu numele de Avraam venit de pe malurile Eufratului. La sfîrșitul veacului al V-lea, se ridicase în afara orașului o biserică închinată sfîntului Antolianus. Era o bazilică cu cupolă de tipul acelora care se răspîndiseră pe atunci în Imperiul bizantin, cu deosebire în Anatolia. Pe de altă parte, biserica Saint-Martin din Tours, terminată în jurul anului 470, pare să fi fost o bazilică cu cinci nave, avînd deasupra colateralelor tribune proprii școlii constantinopolitane, fără îndoială după modelul bisericii Sfîntului Mormînt de la Ierusalim. Poate că deasupra edificiului se ridica și o cupolă. Se pare că tribune existaseră și în starea inițială a bisericii Sfîntul Petru de la Vienne, ale cărei ziduri păstrează în partea de jos a asizelor bolovani separați prin straturi de cărămidă: partea terminală de la est ar fi fost alcătuită dintr-o absidă, flancată de o proscomidie și un diaconicon, după un tip venit din Siria, care se răspîndise și în vestul Balcanilor. În veacul al VI-lea, catedrala din Nantes, terminată pe la 567, pare să fi fost, dacă judecăm după descripția lui Fortunat, o bazilică cu cupolă, împodobită cu mozaicuri. La Toulouse, fie sub dominația vizigoților, între 408 și 506, fie pe la mijlocul veacului al VI-lea, sau ceva mai tîrziu, a fost construită o biserică decagonală, vestita « Daurade », numită astfel după mozaicurile sale cu fond de aur care erau repartizate pe trei etaje de arcaturi. Edificiul a fost distrus de benedictini în 1761, dar îl cunoaștem după descrierea făcută în secolul al XVII-lea de dom Odon-Lamothe, și se pare că iconografia sa era cel puțin în parte bizantină.

În nord-vestul Europei, călugării irlandezi au întreținut relații cu monahii din Egiptul copt, fie că unii dintre aceștia veniseră în mînăstirile lor, fie că ei înșiși îi vizitaseră, ca pelerini, și au împrumutat de la ei, pentru miniaturile lor, motive decorative pe care le-au combinat în chip savant cu ornamentele preluate din aurăria locală.

Renașterea anglo-saxonă în Northumbria, începînd din a doua jumătate a veacului al VII-lea,

a fost favorizată nu numai de aporturile romane datorate călugărilor benedictini, ci şi de introducerea unor opere de artă bizantină. Aceste influenţe emanate de Roma şi de Constantinopol au alimentat şi au sprijinit reacţia umanistă şi realistă împotriva exuberantei abstractizări decorative a irlandezilor. Benedict Biscop, episcop la Yarrow şi la Wearmouth, care a făcut cinci călătorii în Italia, a adus de acolo o bună parte din vechea bibliotecă a lui Casiodor, ale cărei manuscrise împodobite cu miniaturi au avut mulţi imitatori. Sfîntul Teodor, care, în 668, a fost însărcinat de papa Vitalie să reorganizeze biserica din Anglia, era un grec din Tars, iar sfîntul Adrian, care a predicat la începutul secolului al VIII-lea, venea tot din Imperiul bizantin. Artişti bizantini au lucrat poate chiar la decoraţia sculptată a bisericii Saint-Andrew din Hexham, între 671 şi 674. Pe faţa de sud a crucii de piatră din Ruthwell (la sfîrşitul veacului al VII-lea), Hristos este de tip bizantin, şi este interesant să relevăm, pe acelaşi monument, în scena Spălării picioarelor lui Iisus de către Maria-Magdalena, deosebirea de stil între Mîntuitor, copiat după vreun model oriental, şi figura grosolană a păcătoasei pocăite, creaţie a vreunui artist localnic. Wilfred, abate în Ripon şi pentru cîtăva vreme episcop de York, a pus să se execute un Evangheliar cu litere de aur pe fond de purpură, imitînd astfel unele manuscrise imperiale de la Constantinopol. Tot de la Bizanţ a fost probabil împrumutat prototipul evangheliştilor şezînd, din *Book of Lindisfarne* (la British Museum; sfîrşitul veacului al VII-lea, începutul celui de-al VIII-lea; cf. Grabar şi Nordenfalk, *Le Haut Moyen-Age*, p. 117). Miniaturistul, care a ştiut să dea dovadă de o vigoare a stilului foarte personală, şi-a recunoscut datoria contractată scriind, cu litere latine, deasupra evangheliştilor, cuvîntul grec « O Aghios » (= sfînt). În veacul al VIII-lea, cei doi evanghelişti din *Codex aureus*, de la Biblioteca regală din Stockholm, care aparţine şcolii din Canterbury, sînt aşezaţi faţă în faţă pe un tron

cu pernă de purpură, după moda împăraţilor bizantini şi a unor reprezentări ale lui Hristos din anumite abside (Grabar şi Nordenfalk, *op. cit.*, p. 123). Forţa nouă a modeleului, care contrastează cu formele plate ale miniaturii irlandeze, se datorează poate amintirii lăsate fie de dipticuri consulare, fie de picturi murale. Semnalăm în sfîrşit că opt tabele de concordanţă inserate în Evangheliarul bisericii Sfînta Ecaterina din Maaseyck (sfîrşitul secolului al VII-lea, începutul celui de-al VIII-lea) se trag din prototipuri bizantine.

CONCLUZIE

În cursul celor patru secole de care ne-am ocupat pînă acum, arta din provinciile răsăritene ale Imperiului roman s-a transfromat treptat în artă bizantină. Creştinii împrumutaseră de la păgîni bazilicile lor cu şarpantă şi edificiile lor cu plan central. Combinarea elementelor aparţinînd acestor două tipuri, cu cupola aşezată pe un plan pătrat a mausoleelor şi băilor din Anatolia şi din Siria-Palestina a dat naştere bazilicii cu cupolă, căreia avea să-i aparţină întreg viitorul arhitecturii bizantine. Arta narativă elenistico-romană şi arta triumfală a împăraţilor romani au furnizat un număr însemnat de formule permiţînd ilustrarea credinţelor religiei noi. Folosirea mozaicului parietal, utilizat mai întîi de păgîni în nişele nimfeelor şi ale băilor, favoriză înflorirea acestui stil neiluzionist, pe care îl cerea prefacerea sensibilităţii provocată de criza din veacul al III-lea. Gustul pentru lux afla în moştenirea lumii romane toate tehnicile în stare de a-l satisface.

N-a existat niciodată între Imperiul roman şi Imperiul pe care îl calificăm bizantin vreo ruptură radicală, avînd drept consecinţă necesitatea acestuia de a se întoarce spre noul pol de atracţie pe care l-ar fi constituit pentru el Persia sasanidă şi de a-şi trage de aici cele mai adînci izvoare

de inspiraţie. Atunci cînd Iustinian a conceput proiectele construcţiilor sale grandioase, el a făcut aceasta cu convingerea că este unul dintre cei mai glorioşi împăraţi romani, şi artiştii cărora li s-a adresat au aflat în tradiţiile tehnice şi estetice ale provinciilor greceşti sau elenizate, elementele pe care au izbutit să le combine în noi sinteze. Faţă de arta sasanidă, făcută din compromisuri, adesea hibride, arta bizantină afirmă deplina vigoare a unei creaţii originale, rezultată, prin mutaţii, dintr-un trecut îndelungat, care îşi păstra neştirbit prestigiul. Astfel, regii sasanizi au adus din Siria romană sau bizantină mozaicari şi ţesători: iar Chosroe I (531–578), după ce a cucerit Antiohia, a construit, în apropiere de Ctesiphon, un oraş pe care l-a numit « noua Antiohie a lui Chosroe ».

Fără îndoială că bizantinii şi sasanizii se admirau şi se apreciau în acelaşi timp în care se băteau pe cîmpul de luptă şi vor fi rivalizat în etalarea ostentativă a fastului. Primii au împrumutat de la ceilalţi motivele pentru ţesăturile, obiectele de aurărie şi, în anumite împrejurări, pentru mozaicurile şi sculpturile lor arhitecturale; ei le datorează poate, pînă la un anumit punct, şi gustul pentru cupolele mai monumentale decît acelea pe care aveau obiceiul să le ridice înainte de Iustinian. Icoana, această creaţie originală a Bizanţului, nu datorează totuşi nimic Persiei.

Deosebirile care separă şi chiar opun arta bizantină artei din epoca imperială romană sînt pricinuite de natura proprie a statului bizantin şi de dialectica evoluţiei sale.

Cînd începeau să mijească zorile veacului al VIII-lea, Imperiul bizantin, vechi de patru sute de ani, era în posesia unei arte bine constituite şi gata să cunoască noi dezvoltări. Statul era însă bîntuit de frămîntări şi nelinişte, exteriorizate şi în disputa privind problema legitimităţii imaginilor. Curînd avea să izbucnească criza iconoclastă.

Partea a doua

CRIZA ICONOCLASTĂ (DINTRE ANII 720—834)

SITUAȚIA ISTORICĂ

Cauzele iconoclasmului

Cucerirea de către arabi a provinciilor africane și asiatice ale Imperiului, cu excepția Anatoliei, apăruse în ochii adversarilor imaginilor, încă numeroși, drept o pedeapsă pe care Dumnezeu le-o dăduse bizantinilor care, manifestînd față de icoane o venerație excesivă, mai ales din a doua jumătate a secolului al VI-lea, se întorseseră la practicile vinovate ale idolatriei păgîne. Protecția divină nu se îndrepta oare asupra musulmanilor, care respectau interdicția din Decalog de a făuri și de a cinsti chipul lui Iehova și al oricărei ființe divine? Dacă oamenii doreau să recîștige bunăvoința Creatorului, era necesar să se restabilească severitatea dintru început a creștinismului.

Cam aceasta trebuie să fi fost convingerea lui Leon al III-lea Isaurianul (717—741), fost strateg al themei anatolice, care se răsculase împotriva slabului Teodosie al III-lea (715—716) și se proclamase împărat, în scopul de a restaura autoritatea statului și de a duce cu energie lupta împotriva dușmanilor, arabi, bulgari, longobarzi, care, din toate părțile, rîvneau să se statornicească în noile provincii ale Imperiului.

Și o altă cauză a mai putut determina politica iconoclastă a lui Leon al III-lea. Acest împărat, care pusese mîna pe putere grație sprijinului

soldaţilor-ţărani din Anatolia, ale căror aspiraţii le împărtăşea, nu privea fără nelinişte expansiunea monahismului. Bunurile imobile ale mînăstirilor, scutite de biruri, se întindeau în chip primejdios în dauna micii proprietăţi ţărăneşti şi a tezaurului imperial. În afară de aceasta, prin strădania lor de a recruta novici, călugării sustrăgeau un număr însemnat de oameni liberi de la obligaţiile lor de cetăţeni şi de soldaţi. Or, imaginile, adesea făcătoare de minuni, pe care le posedau mînăstirile şi ale căror copii le răspîndeau, erau unul dintre principalii agenţi ai influenţei lor asupra credulităţii poporului. Condamnînd icoanele se lovea de asemenea şi în călugări şi s-a putut spune pe bună dreptate că iconomahia era o « monahomahie ».

Măsurile lui Leon al III-lea

Iscusit politician, Leon al III-lea a acţionat în etape. A început prin a porunci să se pună pe foc, în 726, imaginea lui Hristos care se afla deasupra porţii Chalké şi a înlocuit-o cu o cruce mare; în anii următori, înteţi propaganda împotriva imaginilor. Întărindu-şi astfel treptat poziţiile, în 730 obţinu din partea consiliului imperial, alcătuit din înalţii dregători civili şi ecleziastici, aprobarea unui edict care ordona distrugerea imaginilor religioase. Îl destitui pe patriarhul Gherman, care refuzase să semneze documentul, şi îl înlocui cu singhelul (auxiliarul) său, Anastasie, profund devotat coroanei. Înaltul cler se alătură, în ansamblu, împăratului.

O teologie a imaginilor şi combaterea ei

Din partea bisericii, opoziţia a venit mai ales de la papii Grigore al II-lea (715–731) şi Grigore al III-lea (731–741), iar în Răsărit de la sfîntul Ioan Damaschinul (± 675–741), care a ocupat înalte funcţiuni la curtea califului omeiad din Damasc înainte de a se retrage la mînăstirea Sfîntul Sava de lîngă Ierusalim. Prin anul 727 şi următorii, Ioan Damaschinul a întocmit trei

omilii în care a elaborat o adevărată teologie a icoanei. El motiva cultul imaginilor prin dogma celor două naturi ale lui Hristos, umană şi divină, şi arăta că la originea iconoclasmului stătea persistenţa neînţelegerii monofizite a acestei taine. După el, reprezentările lui Hristos aveau meritul de a confirma realitatea naturii sale umane. În plus, icoanele, simboluri ale arhetipurilor, îngăduiau oamenilor să se apropie de perceperea divinului.

Conflictul a căpătat accente de o şi mai mare violenţă sub domnia fiului şi urmaşului lui Leon al III-lea, Constantin al V-lea (741–775), căruia adversarii săi i-au dat porecla de Copronimul (= cu nume murdar). Curajul său în luptă şi victoriile repurtate asupra arabilor şi bulgarilor îi aduseseră un mare prestigiu în rîndurile poporului şi ale armatei. Astfel, mergînd mai departe decît tatăl său, s-a simţit îndeajuns de puternic pentru a întruni, la începutul anului 754, un sinod care a reînnoit proscrierea imaginilor religioase şi a poruncit distrugerea lor. Urmărind controversa pe terenul unde o plasase Ioan Damaschinul, acela al doctrinelor hristologice, sinodul nu condamna numai cultul icoanelor ca o întoarcere la idolatrie. El afirma că partizanii imaginilor cădeau inevitabil în erezie, fie în nestorianism dacă socoteau că numai natura umană a lui Hristos era reprezentată, fie în monofizitism dacă socoteau că natura divină era reprezentată în acelaşi timp, întrucît, în acest caz, ei confundau naturile de neconfundat ale lui Dumnezeu.

Patriarhii din Alexandria, Antiohia şi Ierusalim refuzaseră să fie reprezentaţi la acest sinod. Lucru în aparenţă paradoxal, episcopii rămaşi credincioşi icoanelor erau tocmai aceia din teritoriile dominate de Islam, deoarece ei nu se aflau sub autoritatea împăratului.

Măsurile lui Constantin al V-lea

După zece ani în cursul cărora a încercat să se slujească de persuasiune, Constantin a hotărît, văzînd zădărnicia stră-

daniilor sale, să recurgă la forţă pentru a pune în aplicare hotărîrile sinodului. Imaginile religioase, mozaicurile, frescele, icoanele au fost distruse în tot Imperiul. Au fost rupte sau arse unele manuscrise. Cei ce se împotriveau au fost pedepsiţi cu mutilări corporale, pedepse cu închisoarea, surghiunul sau chiar moartea. Numeroase mînăstiri au fost închise sau transformate în cazărmi şi în băi publice. Călugării, batjocoriţi fără cruţare, au fost redaţi vieţii profane. La Constantinopol, mulţimea care, sub Leon al III-lea, voise să împiedice distrugerea imaginii lui Hristos de la poarta Chalké, a trecut acum de partea lui Constantin al V-lea, pe care îl aclama strigînd: « Azi lumea este salvată, o, Basileus, pentru că tu ne-ai eliberat de idoli ». Violenţa şi fanatismul s-au dezlănţuit în Imperiu.

Refluxul iconoclasmului şi prima reinstaurare a imaginilor

Toate acestea nu puteau să nu ducă la o anume oboseală. Fiul lui Constantin al V-lea, Leon al IV-lea (775—780), continuînd să condamne funcţionarii care favorizau cultul imaginilor, s-a arătat în ansamblu mai moderat decît tatăl său şi nu s-a împotrivit numirii unor călugări în scaunele episcopale importante. Văduva sa, ateniana Irina, care a deţinut regenţa în numele fiului lor, Constantin al VI-lea, era, prin originea ei greacă şi prin sensibilitatea ei de femeie, foarte ataşată cultului icoanelor. În 787, al VII-lea sinod ecumenic de la Niceea, la care şi-au trimis reprezentanţi papa Adrian I, patriarhii din Alexandria, Antiohia şi Ierusalim, a reinstaurat în chip solemn cultul imaginilor, precizînd că acestea nu aveau dreptul la adoraţie (latrie), ci doar la veneraţie (proskynesis). Această pietate era o datorie pentru orice om evlavios. În semn de victorie, Irina a pus să se aşeze o nouă icoană a lui Hristos pe poarta Chalké.

Scutirea de impozite pe care Irina a consimţit să o aplice populaţiei Constantinopolului şi călugărilor pentru a-şi atrage sprijinul lor, dărnicia

ei faţă de mînăstiri au compromis grav finanţele statului. Înfrîngerile suferite din partea arabilor sporiră şi mai mult nemulţumirea păturilor conducătoare. La 31 octombrie 802, logothetul (administratorul) vistieriei, Nichifor, a preluat puterea imperială şi a trimis-o în surghiun pe Irina. Însă, dornic să păstreze Imperiului liniştea necesară pentru a duce la capăt opera de echilibrare financiară şi pentru a face faţă atacurilor arabilor şi bulgarilor, Nichifor s-a abţinut să reaprindă cearta în jurul imaginilor. Ginerele şi urmaşul său, Mihail Rangabe (811—813) era un om slab care s-a lăsat dominat de Teodor, energicul stareţ iconodul al mînăstirii Studion. El continuă liberalităţile faţă de călugări şi se arătă în chip deschis potrivnic iconoclasmului. Cum, în acelaşi timp, bulgarii, sub comanda lui Krum, repurtau victorie după victorie şi ameninţau Constantinopolul, armata se răsculă şi îl proclamă împărat pe Leon Armeanul, strateg al themei anatolice. În capitală, mulţimea, cuprinsă de panică, s-a năpustit în biserica Sfinţilor Apostoli şi a căzut în genunchi la mormîntul împăratului cel mai ocărît de iconoduli, Constantin al V-lea, marele învingător al bulgarilor, strigînd: « Ieşi din groapă, împărate, şi vino în ajutorul ţării care va să piară ! » Condiţiile erau întrunite pentru o reluare a luptei iconoclaste. Reinstituirea imaginilor şi favoarea de care se bucurau din nou călugării fuseseră urmate de înfrîngeri militare. Era limpede că pentru a redresa situaţia trebuia să se revină la politica lui Leon al III-lea şi Constantin al V-lea.

Noua interdicţie a imaginilor

Leon al V-lea a întrunit la Sfînta Sofia, în 815, un sinod care a reînnoit condamnarea imaginilor. A reînceput persecuţia împotriva iconodulilor recalcitranţi. Teodor Studitul, unul dintre principalii susţinători ai rezistenţei, precum şi patriarhul Nichifor au fost surghiuniţi, la fel ca şi numeroşi călugări. La adăpostul

împrejurărilor care au urmat, Mihail din Amorium

(în Frigia) a pus să fie asasinat Leon al V-lea și a preluat puterea. Din spirit de conciliere, îi rechemă pe exilați și îi eliberă pe întemnițați, dar nu reinstaură imaginile. Cînd a murit, în octombrie 829, i-a lăsat fiului său Teofil o situație la fel de încordată. Teofil s-a hotărît să-i pună capăt, încercînd să scoată învingător partidul iconoclast, de care era puternic atașat. El era foarte influențat de fostul său preceptor, Ioan Gramaticul, unul dintre cei mai eminenți teoreticieni ai iconoclasmului, pe care l-a urcat pe tronul patriarhal. Persecuția reîncepu pentru ultima dată împotriva partizanilor imaginilor și mai cu seamă împotriva călugărilor. Dar ea pare să se fi limitat doar la Constantinopol și să nu fi fost implacabilă. Asia Mică, de unde pornise mișcarea iconoclastă cu un secol și jumătate în urmă sub Ioan al III-lea, nu s-a mai opus, învățînd din experiență ce consecințe funeste aduceau după ele asemenea certuri. În sfîrșit, imaginile răspundeau pe meleagul grec unei nevoi prea profunde a firii omenești pentru a putea fi definitiv proscrise.

Reinstaurarea imaginilor

Teofil muri la 20 ianuarie 842. După un timp de șovăială, văduva sa, Teodora, care, împreună cu fiicele sale, continuase să se închine la icoane în gineceele palatului, a convocat un sinod pentru a reinstitui cultul imaginilor. La 11 martie 843, în prima duminică din Postul Mare, reinstaurarea icoanelor a fost celebrată cu fast la Sfînta Sofia în prezența unei mari mulțimi de călugări care, coborînd din munții Bitiniei, defilaseră ca niște învingători pe străzile capitalei. Pînă și astăzi biserica greacă pomenește evenimentul prin slujbe la aceeași dată mobilă: este sărbătoarea Triumfului ortodoxiei (Duminica ortodoxiei).

Bizanțul și lumea arabă

Cearta în jurul imaginilor nu fusese decît unul dintre aspectele — cît de important însă! — al situației noi în care se aflau

bizantinii ca urmare a apariției arabilor pe primul plan al istoriei.

Lumea arabă a jucat atunci față de Bizanț un rol comparabil, într-o anumită măsură, cu acela pe care îl deținuse Iranul sasanid, în cursul secolelor precedente, de dușman fascinant și fascinat. Stăpîni pe teritorii care se întindeau din Persia pînă în Spania, arabii nu visau decît să continue a-și întinde dominația asupra unor meleaguri noi. Împărații de la Constantinopol au fost nevoiți în mai multe rînduri să le respingă incursiunile în Asia Mică. În 827, arabii veniți din Spania cuceriră Creta, pe care o transformară în bază pentru raidurile lor de corsari în Mediterana răsăriteană. Începînd din 831, arabii aglabizi porniți din Tunisia întreprinseră în mai multe etape cucerirea Siciliei, din care Bizanțul nu mai poseda, în 859, decît Siracusa și Taormina. De asemenea ei trecură în Italia meridională, unde puseră stăpînire pe Taranto (839) și pe Bari (841). Conflictele armate nu împiedicau însă relațiile intelectuale, comerciale și chiar politice, cînd era vorba să se încheie un armistițiu sau să se reglementeze plata tributului. Domnitorii bizantini și arabi nutreau stimă unii față de alții și se socoteau incomparabil superiori șefilor barbari din Occident. Nicolae Misticul, elev și urmaș al patriarhului Fotie, scria unui emir arab din Creta, în veacul al IX-lea: « Cele două puteri ale întregului Univers, a sarazinilor și a romanilor, se deosebesc și strălucesc așa cum strălucesc pe firmament cei doi luceferi. » Aceste cuvinte sînt ca un ecou al vorbelor lui Teofilact Simokatta, pentru care Constantinopolul și Ctesiphonul, fosta capitală a sasanizilor, erau asemenea celor doi ochi ai lumii.

Pentru a organiza teritoriile asupra cărora domneau și pentru a menține în ele o viață civilizată, califii Omeiazi au fost siliți să își asigure concursul unor slujbași și artiști bizantini în Siria și în Egipt, sau persani în Mesopotamia și în Iran. Ei au adoptat regulile și metodele administrației bizantine și au păstrat obiceiul de a redacta

documentele oficiale în limba greacă. Întemeietorul dinastiei, Moavia, a imitat ceremonialul de la curtea din Constantinopol. Monedele Omeiazilor au reprodus, pînă la sfîrşitul secolului al VII-lea, tipurile de monede bizantine sau sasanide. Iar cînd Abd el-Melik (685—705) a înfăţişat pe monedele sale lancea Profetului, el nu a făcut altceva decît să se inspire din crucea de pe monedele bizantine.

În posesiunile Omeiazilor, arta bizantină a supravieţuit sub două aspecte deosebite, după mediile sociale cărora li se adresa. Pusă în slujba califilor, ea se prefăcu progresiv într-o artă princiară musulmană cu aspect profan, în care pătrundeau de asemenea elemente iraniene. Dimpotrivă, în comunităţile creştine ea decăzu şi sfîrşi prin a se stinge.

Am văzut mai înainte (pag. 82) că artişti bizantini lucraseră la Cupola de pe Stîncă (Kubbet es-Sachra), de la Ierusalim, şi la Marea Moschee de la Damasc. Castelele Omeiazilor, construite în cursul primei jumătăţi a secolului al VIII-lea, datorează mult tradiţiilor bizantine, în ceea ce priveşte arhitectura şi decorul lor pictat sau sculptat. Pentru ziduri s-a continuat folosirea tehnicii frumoaselor pietre cioplite în unghiuri drepte, îngrijit îmbinate, a cărei tradiţie provenea, cu mult înainte de epoca bizantină, din epoca romană. Planurile au rămas, în elementele lor esenţiale, conforme modelelor anterioare. Sala de tip bazilical apare adesea, fără îndoială pentru audienţele princiare. Palatul Mşatta, construit probabil sub el-Ualid al II-lea (743—749), cuprinde o sală triconcă a cărei ascendenţă bizantină este neîndoielnică. Decorul acestor reşedinţe nu se înscrie mai puţin în tradiţia artei ornamentale a Bizanţului. Multă vreme friza sculptată din castelul Mşatta a fost considerată ca una dintre operele cele mai caracteristice ale artei creştine din Răsărit! Figurile omeneşti sculptate, din palatul Kasr al-Hayr, construit de califul Hişam pe la 730, amintesc de cele de la Palmyra. Intervenţia unor artişti bizantini în executarea fres-

celor de la Kusayr Amra, în Iordania, în al doilea pătrar al secolului al VIII-lea, a dus la scrierea numelor personajelor în limbile arabă şi greacă. În arhitectură, turnul bisericilor siriene a dat naştere minaretului cu secţiune pătrată. Termele romano-bizantine s-au prelungit în hammam-urile musulmane.

Evoluţia artei a urmat o cale aproape inversă în comunităţile creştine. Arabii lăsaseră libertatea cultului populaţiilor cucerite, care trebuiau doar să recunoască supremaţia politică a noilor lor stăpîni şi să le plătească un bir special pentru a compensa scutirea de serviciul militar. Sfîntul Ioan Damaschinul, care a fost unul dintre cei mai mari teologi ai bisericii bizantine şi, în acelaşi timp, un înalt funcţionar al curţii Omeiazilor, este un bun exemplu al vitalităţii păstrate de creştinism pe meleagurile Islamului la începutul veacului al VIII-lea. Pe de altă parte, sectele eretice, monofizite şi nestoriene, s-au bucurat de o libertate pe care nu o cunoscuseră pe vremea bizantinilor. Aceste comunităţi creştine continuară să zidească biserici şi să le decoreze uneori cu fresce. De asemenea, împodobiră manuscrise cu miniaturi. Dar, spre deosebire de califi, ele nu aveau resursele necesare pentru a chema artişti de la Constantinopol, nici pentru a se adresa celor mai buni meşteri locali. Arta căpătă astfel aspecte populare, care, în unele ocazii, puteau să nu fie lipsite nici de forţă, nici de savoare. Dar ea s-a secătuit şi s-a fosilizat pe măsură ce numărul credincioşilor s-a redus ca urmare a convertirii la religia islamică a creştinilor doritori să pătrundă în clasa dominantă şi să scape de impozitul special pe care altfel erau siliţi să-l plătească. Paralel, limba arabă a eliminat nu numai greaca, în documentele oficiale, ci şi copta şi siriana, socotite limbi vorbite de poporul de rînd. Atunci s-a constituit o literatură creştină în limba arabă. Ruptă de Bizanţ, arta creştină din Orientul Apropiat asiatic s-a îndreptat spre moarte. Proba de control asupra rolului hotărîtor

pe care l-a jucat Constantinopolul ca factor educativ în materie de artă era făcută.

Prăbuşirea Omeiazilor în 750 şi preluarea puterii de către Abbasizi — urmaşii lui Abbas, unchiul Profetului — avură drept consecinţă îndepărtarea artei arabe de arta Bizanţului. Noii stăpîni îşi construiră o capitală în Irak, la Bagdad, în apropiere de Ctesiphon, antica reşedinţă a parţilor şi a sasanizilor. Ei s-au sprijinit pe iranieni, iar tradiţiile Persiei sasanide au oferit pentru început elementele constitutive ale activităţilor artistice pe care le-au patronat. Arhitectura abbasidă a reluat în Iran construcţia de cărămidă, folosirea bolţilor şi a cupolelor pe trompe de colţ, anumite dispozitive ale planurilor palatelor regale. Dar, prin intermediul monumentelor omeiade, ea a moştenit trăsături bizantine, mai ales în decor.

Bizanţul şi Europa occidentală

În schimb, ruptura dintre Bizanţ şi Europa occidentală se adîncea tot mai mult. Papii au încetat să se socotească supuşi ai împăraţilor de la Constantinopol, a căror politică iconoclastă o condamnau şi a căror neputinţă de a-i apăra împotriva înaintării longobarzilor o constatau pe pielea lor. Începînd cu Ştefan al II-lea (752—757), ei au dobîndit alianţa şefilor franci, care le recunoscură putera temporară asupra fostului ducat al Romei. Încoronarea lui Carol cel Mare ca împărat de către papa Leon al III-lea în ziua de 25 decembrie a anului 800 a desăvîrşit ruptura politică. Bizantinii socotiră acest eveniment ca pe o adevărată uzurpare a titlului de împărat, pe care îl considerau rezervat suveranului care domnea la Constantinopol, în ochii lor singurul moştenitor al împăraţilor romani. În plus, înaintarea longobarzilor redusese posesiunile lor din Italia: exarhatul Ravennei, cu capitala sa, căzuse în cursul anului 751. La începutul secolului al IX-lea, Carol cel Mare, punînd stăpînire pe regatul longobard, a dorit să cucerească şi aşezările din laguna veneţiană, ai cărei locuitori, în marea lor majoritate, faţă de pretenţiile pe care le aveau « barbarii » duşmani asupra teritoriilor lor, rămîneau în chip firesc credincioşi Imperiului strămoşilor lor, adică Imperiului roman a cărui capitală era la Constantinopol. La capătul unor negocieri destul de îndelungate, Mihail I Rangabe (811—813) acceptă, în 812, să îi recunoască lui Carol cel Mare titlul de împărat, cu condiţia de a păstra insulele veneţiene, cap de pod al negoţului bizantin îndreptat spre Italia de nord, Franţa şi Germania. Veneţia avea să preia ştafeta de la Ravenna, ca centru de răspîndire a influenţelor bizantine în Occident. Regiunile grecizate din Italia meridională rămîneau parte integrantă din Imperiul bizantin.

Dar, deşi îşi afirma independenţa politică, Imperiul lui Carol cel Mare nu înceta să privească înspre Bizanţ. Împăratul şi episcopii din Occident urmăreau cu interes desfăşurarea luptei iconoclaste. *Cărţile caroline* din 790, conciliul de la Frankfurt din 794 şi acela de la Paris din 825 luară poziţie în această dezbatere şi definiră o atitudine independentă condamnînd atît distrugerea imaginilor, cît şi venerarea lor. Asupra acestui din urmă punct, francii se arătau chiar mai intransigenţi decît papii şi decît italienii. Teologii lor respingeau temele hagiografice, oricînd susceptibile să ducă la perversiunile iconolatriei şi politeismului. Ei recomandau în schimb subiecte cu o valoare pedagogică: scenele din viaţa lui Hristos, viziunile teofanice şi imaginile care, prin simboluri şi alegorii, demonstrau marile adevăruri creştine.

1. ARHITECTURA

ARHITECTURA RELIGIOASĂ

Epoca iconoclastă nu mai oferă acea diversitate de tipuri, cu aspect încă roman, care alcătuise bogăţia şi farmecul arhitecturii paleocreştine. Războaiele împotriva arabilor sau a bulgarilor şi certurile religioase nu au fost favorabile construirii unor noi biserici. Constructorii au exploatat formulele arhitecturii cu cupole elaborate în cursul veacurilor al VI-lea şi al VII-lea, reţinînd mai ales pe acelea care se trăgeau din planul bazilical, dar fără să le aducă inovaţii esenţiale.

Sfînta Irina de la Constantinopol Atunci cînd, sub Constantin al V-lea Copronimul, s-a rezidit Sfînta Irina de la Constantinopol, distrusă, cu excepţia pronaosului, de cutremurul de pămînt din 26 octombrie 740, s-au respectat temeliile bisericii lui Iustinian, dar, fără îndoială, s-a modificat puţin aspectul elevaţiei. Pe o bazilică cu trei nave, precedată de un nartex şi de un atrium cu trei porticuri, se ridică o cupolă cu tambur sprijinită de bolţi în leagăn, care desenau cele trei braţe ale unei cruci, la est, la nord şi la sud. La vest, acolo unde în epoca lui Iustinian se afla probabil o boltă în leagăn, s-a construit o calotă eliptică, susţinută şi ea, în compartimentele din colţuri, de două mici

arcuri în leagăn *(plan 21; il. 77)*. Aceste suprastructuri, larg desfăşurate şi limpede articulate, dau edificiului o mare amploare şi un caracter de reală unitate şi, în acelaşi timp, îl luminează din abundenţă. În exterior, apariţia unui tambur, încă destul de scund, marchează un progres faţă de Sfînta Sofia. Peste pronaos şi peste colaterale se află tribune, după vechea formulă constantinopolitană.

Sfînta Sofia de la Salonic La Sfînta Sofia de la Salonic, a cărei dată nu este sigură şi pe care înclin să o consider, împreună cu mulţi alţi arheologi, cu puţin posterioară Sfintei Irina de la Constantinopol, s-a reluat, ameliorîndu-l în anumite puncte de detaliu, un plan de bazilică cu cupolă care fusese practicat în secolul al VII-lea (cf. pag. 98): cupola este sprijinită aici de patru bolţi în leagăn, pe care stîlpii goi pe dinăuntru — şi nu masivi, ca mai înainte — o înscriu într-un careu mărginit la nord, la vest şi la sud de galeria în formă de π răsturnat, desenată de colaterale şi de pronaos. Proscomidia şi diaconiconul se află tot în dreptul stîlpilor de la est şi nu sînt încă aşezate în axul colateralelor, aşa cum aveau să fie ulterior *(plan 22 ; il. 78)*. Cupola, încastrată la exterior într-un cub, este greoaie ca orice lucrare dintr-o epocă de tatonări.

Veneţia Tînăra cetate a Veneţiei, care intră în istorie la începutul secolului al IX-lea ca un oraş aparţinînd Imperiului bizantin, nu putea decît să se întoarcă spre Constantinopol pentru a-şi găsi modelele bisericilor cu care înţelegea să îşi sfinţească şi să îşi împodobească solul.

Sub dogele Agnellus Partecipacius (Parteciaco) (811—827), al cărui prenume, foarte răspîndit la Ravenna, aminteşte de legăturile care îi uniseră pe locuitorii lagunei cu vechea capitală a exarhatului, căzută sub dominaţia longobarzilor, episcopul Ursus — alt nume ravennat ! — a decis să se

reconstruiască sau să se mărească, la Olivolo, în grupul insulelor rialtine, catedrala consacrată sfîntului Petru, sfîntul cel mai venerat în Italia. Nu cunoaştem planul acestui edificiu, dar ştim că Agnellus Partecipacius a mutat aici moaştele sfinţilor Serghios şi Bacchos, patroni ai curţii imperiale de la Constantinopol. Capela ducală, dedicată sfîntului militar grec Teodor, a fost ridicată în anul 819, sau puţin mai înainte, de către un grec bogat, cu numele de Narses, pe care cronicile l-au confundat cu vestitul său omonim, generalul lui Iustinian. Nici planul acestei biserici nu ne este cunoscut, dar textele ne arată că era decorată cu picturi — fresce sau mozaicuri — şi că era împodobită cu coloane şi placaje de marmură.

Fiul lui Agnellus, dogele Iustinian Partecipacius (827—829), stătuse un timp la Constantinopol, de unde se întorsese încărcat de onoruri. Luase titlul de « consul imperial şi smerit duce al Veneţiei ». Prenumele său arată cîtă admiraţie exista în familia sa faţă de Bizanţ şi, comparat cu acela al tatălui său, dovedeşte că influenţele Mediteranei răsăritene se exercitau direct, pornind din capitala Imperiului şi nu ca mai înainte prin intermediul Ravennei. La cererea lui Leon al V-lea Armeanul, Iustinian Partecipacius a pus să se construiască o biserică întru cinstirea sfîntului Zaharia, tatăl sfîntului Ioan Botezătorul. După mărturia cronicilor, împăratul « îi trimise nu numai aur, argint şi alte lucruri necesare, ci şi oameni şi meşteri minunaţi în arhitectură ». Nu avem mai multe informaţii decît pentru edificiile precedente asupra planului acestei biserici, distruse de un incendiu în 1105, dar, datorită intervenţiei unor constructori greci, s-a presupus că ea a fost poate acoperită de o cupolă, cum a putut să fie şi Sfîntul Teodor.

Iustinian Partecipacius lăsă prin testament văduvei sale şi fratelui şi urmaşului său Ioan (829—836) grija de a construi biserica destinată să adăpostească rămăşiţele pămînteşti ale sfîntului Marcu, pe care doi neguţători, Buono di Malamocco

şi Rustico di Torcello, pretindeau că le aduseseră de la Alexandria, în 828—829, pentru a oferi Veneţiei un avantaj preţios în lupta sa împotriva patriarhatului rival de la Aquileia, controlat de longobarzi. Săpăturile efectuate de prof. Forlati în 1950 au arătat că prima biserică San Marco nu a fost — aşa cum s-a crezut în general pînă atunci — o bazilică cu şarpantă, ci un edificiu în cruce liberă, avînd cupole peste braţele laterale, după modelul Sfinţilor Apostoli de la Constantinopol şi al Sfîntului Ioan de la Efes *(plan 23)*. Această imitare a unui plan arhitectural care nu mai era practicat pe atunci în Imperiu, dar care dăruise monumente maiestuoase sub Iustinian, este un indiciu că Veneţia era stăpînită de ambiţia — care, cu timpul, a crescut — de a-şi aroga titlurile de nobleţe de care era lipsită, pretinzînd a fi moştenitoarea şi continuatoarea unui prestigios trecut. Interpretînd mărturiile unor cronicari, dl. Demus a presupus că cupolele primei biserici San Marco ar fi fost de lemn, ca şi acelea ale bisericilor San Donato de la Murano şi Santa Fosca de la Torcello. Biserica a fost grav avariată de un incendiu, cu prilejul unei răscoale, în 976. Ea a fost refăcută pe cît se pare după acelaşi plan.

ARHITECTURA PROFANĂ

Textele nu ne-au păstrat amintirea nici unei construcţii de seamă în Marele Palat de la Constantinopol, în lungul secol care începe cu Leon al III-lea (717—741) şi se încheie cu Leon al V-lea (813—820). Fără îndoială că împăraţii au fost prea ocupaţi cu războaiele împotriva arabilor şi bulgarilor, sau cu conflictele interne spre a mai avea răgazul să se gîndească la construcţii.

Situaţia se schimbă în chip radical sub ultimul dintre suveranii iconoclaşti, Teofil (829—842), principe cultivat şi rafinat, doritor să rivalizeze cu splendorile de la curtea Abbasizilor şi să afirme

în ochii lumii întregi că Bizanțul păstra cu orice preț supremația. Cînd în 831 Ioan Gramaticul s-a întors uluit de la Bagdad, unde condusese o ambasadă cu misiunea de a negocia pacea, el și-a convins fostul elev — Teofil — să ridice în fața Constantinopolului, pe coasta Asiei, la Bryas (la est de actualul Maltepe) un palat care « prin plan și decorație reproducea fără nici o schimbare palatele sasanide ». Teofil a înconjurat construcția cu grădini vaste, numite *paradeisoi* (ceea ce implică poate că în ele se creșteau și animale) și a adus apă din abundență de la izvoarele din vecinătate. Însă, chiar dacă acest palat îl imita pe acela al prinților arabi, el rămînea al unui împărat creștin prin prezența unei săli închinate Maicii Domnului și a unei biserici consacrate sfîntului Mihail și unor sfinți martiri. Dl. Semavi Eyice a găsit poate o parte din temeliile palatului de la Bryas la Küciuk-kale. Aici se mai văd încă resturile unei cisterne boltite și ale unei săli pătrate, peste care s-ar fi putut ridica o cupolă.

La Marele Palat, Teofil a construit, după unele formule tradiționale în arta bizantină, o nouă sală a tronului numită, din cauza planului său, *Triconc* și un portic semicircular, care datorită formei căpătă numele de *Sigma** (un portic asemănător se află reprezentat pe mozaicurile din Marea Moschee de la Damasc). Bolțile Triconcului și tavanul Sigmei erau acoperite în întregime de un fond mozaicat de aur. Din Sigma se cobora în curtea Fialei (fîntînă), al cărui centru era ocupat de o fîntînă de bronz împodobită în mijloc cu un con de brad, de aur, și al cărei ghizd era placat cu argint. Marginile curții erau ocupate de trepte de marmură întrerupte de paliere. Pe unul din aceste paliere, un portic mic, tot de marmură, adăpostea lei de bronz, din a căror gură țîșnea apa. Acest anasamblu, inspirat dintr-o estetică a teraselor și a scărilor monumentale pe care Bizanțul o moștenise de la Persia ahemenidă prin intermediul Pergamului și al Romei,

* Litera Σ din alfabetul grecesc.

alcătuia un cadru menit să întărească strălucirea serbărilor care se desfășurau înlăuntru lui. Imitînd chioșcurile arabe, Teofil presără în vegetația din jurul Triconcului și Sigmei somptuoase pavilioane cu nume adesea poetice: Amor (Eros, unde se păstrau armele !), Perla (Margarites, care își trăgea numele din frumusețea decorului pereților și pardoselii), Musicos (cu pereții acoperiți cu plăci de marmură policromă imitînd mozaicurile), Carianos (cu placaje de marmură din Caria), Pyxites (care slujea de vestiar) și Camilas.

Teofil dăduse frîu liber și gustului pentru miraculosul științific, care era propriu epocii sale pasionate după experiențele de chimie și de fizică, și nu trebuie să fim uimiți dacă îl aflăm și la elevul lui Ioan Gramaticul. Sub Sigma era amenajat pavilionul *Mysterion*, unde se produceau surprinzătoare efecte de acustică. În marea sală a Magnaurei, dorința sa de a exalta măreția imperială pentru a-i ului pe spectatori l-a făcut să instaleze niște automate, foarte îndrăgite de principii arabi de la Bagdad și de la Cairo. Astfel, un platan de aur, în care se cuibăreau păsărele, îi umbrea tronul, numit « tronul lui Solomon » pentru că era precedat de șase trepte și flancat de lei de aur, ca și acela al regelui Ierusalimului. În timpul audiențelor, cînd se prosternau ambasadorii, păsările zburau și cîntau, tronul se înălța, leii se ridicau pe labele dinapoi, răgeau și loveau cu coada în podea. De cealaltă parte a sălii, se auzeau sunetele orgilor de aur împodobite cu emailuri și nestemate.

2. PICTURA

PICTURA MONUMENTALĂ

BISERICILE

Iconoclasmul bizantin nu condamna nici arta în general, nici reprezentarea unor ființe vii, ci numai arta religioasă figurativă. În biserici el admitea crucile sau subiectele profane. Din acest punct de vedere atitudinea sa față de imagini este deosebită de aceea a Islamului, care proscria reprezentarea oamenilor și animalelor în edificiile de cult.
Împărații iconoclaști au poruncit distrugerea în biserici a tuturor picturilor, murale sau portative, tratînd subiectele sacre. Dar aceste măsuri nu fuseseră aplicate cu aceeași strășnicie în fiecare provincie a Imperiului. Ele fuseseră efective mai cu seamă sub Constantin al V-lea (741–775), în capitală și în orașele din apropiere. Mozaicurile executate în Sfînta Sofia sub Iustin al II-lea nu au scăpat nici ele. Se mai vede încă și astăzi cum, într-o încăpere din unghiul sud-vest, la etaj, busturile de sfinți înscrise în medalioane au fost înlocuite prin cruci și cum inscripțiile care indicau numele au fost cu totul șterse.

Cruci în biserici

Iconoclaștii au așezat și în abside tot crucea. Cea din Sfînta Irina de la Constantinopol s-a păstrat în bună stare. În Sfînta Sofia

de la Salonic nu se mai văd decît extremitățile brațelor crucii, de o parte și de alta a Fecioarei care a înlocuit crucea în a doua jumătate a veacului al IX-lea, după reinstaurarea imaginilor. În această biserică, bolta în leagăn din fața absidei este decorată, după o formulă înrudită cu aceea a bolților din biserica Sfîntul Gheorghe de la Salonic, cu mici dreptunghiuri încadrînd alternativ cruci argintate și frunze de iederă. De asemenea se pot citi monogramele cu numele arhiepiscopului Teofil, al împărătesei Irina și al fiului ei, Constantin al VI-lea: ceea ce îngăduie să se creadă că aceste mozaicuri au fost realizate cu prilejul călătoriei pe care a întreprins-o *basilissa* în Macedonia, în cursul anului 784, cu trei ani mai înainte de prima restaurare a imaginilor. La Niceea, iconoclaștii au înlocuit cu o cruce Fecioara din absida datînd de la sfîrșitul secolului al VII-lea sau de la începutul celui de-al VIII-lea: pe fotografiile Institutului arheologic rus de la Constantinopol, făcute înainte de distrugerea edificiului, se mai deslușesc încă urmele brațelor crucii împrejurul Fecioarei în picioare, refăcută după anul 843 (*il. 109* bis). Dar iconoclaștii au lăsat în cheia bolții în leagăn din fața absidei reprezentarea simbolică a Etimasiei.

După cît se pare crucile au alcătuit partea esențială a decorului pictat din anumite biserici rupestre dintre cele mai vechi, din Cappadocia. Pe tavanul uneia din navele bisericii numită a Sfîntului Vasile de la Elevra, în apropiere de Sinassos, este pictată o cruce cu pietre nestemate, care se desprinde pe un fundal în rețea ca o tablă de șah, mărginit de un brîu din împletituri (*il. 79*). Peretele absidei este împodobit cu trei cruci pe un cîmp de flori și frunze. Între brațele celei din mijloc o inscripție ne arată că este vorba de « crucea vedeniei lui Constantin ». Deasupra concei, trei medalioane legate prin ornamente împletite cuprind cruci « de Malta » cu inscripții menționînd numele lui Avraam, Isaac și Iacov: sînt deci reprezentări pur simbolice ale celor trei patriarhi.

Pe peretele de vest o cruce este însoțită de o inscripție care grăiește: « Imaginea pe care o vedeți aici nu este nedemnă de Cel care nu admite nici o imagine ». Și totuși, pe marginile superioare ale absidei au fost reprezentați, în aceeași epocă, doi ierarhi ale căror nume sînt șterse: unul pare să fi fost sfîntul Vasile. Portretele întemeietorilor liturghiei fuseseră oare considerate ca avînd mai degrabă o valoare istorică decît sacră? Probabil că rigoarea concepțiilor iconoclaste avea trepte diverse.

Subiecte profane

În ce privește pereții bisericilor, un fragment din Viața sfîntului Ștefan cel Tînăr (Migne, *Patrologia graeca*, t. 100, col. 1120) ne informează că, în biserica Fecioarei Născătoare din Blacherne, Constantin al V-lea a dispus să fie îndepărtate picturile cu subiecte evanghelice, înlocuindu-le cu arbori, păsări, patrupede și împletituri de frunze de iederă în care se înscriau cocori, corbi și păuni. S-ar fi putut spune că biserica devenise o livadă și o colivie. Constantin al V-lea readucea astfel la mare cinste o tendință care fusese gata să biruie la începuturile artei creștine și din care se inspiraseră mai ales picturile din bisericile Sfîntul Ștefan și Sfîntul Serghie de la Gaza, sau acelea din partea inferioară a multor biserici copte. Am văzut mai înainte (pag. 108—109) că, după mărturia altui fragment din Viața sfîntului Ștefan cel Tînăr (*op. cit.*, col. 1113), decorul mai multor biserici vechi de la Constantinopol cuprindea reprezentări de arbori, de păsări, de felurite animale sau scene « satanice » — curse de cai, scene de vînătoare, de teatru și de jocuri din hipodrom. Cînd, din porunca lui Constantin al V-lea, iconoclaștii au distrus imaginea lui Hristos și a fecioarei din biserici, ei au lăsat neatinse aceste decoruri profane, ba chiar le-au și curățat. Reapariția acestui curent artistic în biserici însemna reîntoarcerea la o artă de pur agrement, despuiată de orice emoție spirituală.

Patru capele de la Naxos păstrează picturi murale din această vreme. Se remarcă mai ales

păsări, cu gîtul înfășurat în panglici după moda sasanidă și cu articulațiile exagerat marcate *(il. 81)*. Dar, în ansamblu, mozaicurile sau frescele cu care iconoclaștii au împodobit bisericile au fost distruse după anul 843, întrucît ele erau socotite drept o nelegiuire.

Panouri votive imperiale

Fiind vindecată de o hemoragie cu ajutorul vestitului izvor tămăduitor din mînăstirea Maicii Domnului de la Constantinopol, împărăteasa Irina a pus să se execute în tehnica mozaicului, pe pereții bisericii acestei mînăstiri, două panouri simetrice, în care erau reprezentați de o parte și de cealaltă împărăteasa și fiul ei, Constantin al VI-lea, aducînd sanctuarului drept mulțumire lui Dumnezeu, veșminte și draperii țesute cu fir de aur, precum și vase liturgice. Aceste opere decurgeau din pictura votivă imperială, care elaborase mai înainte, între altele, tablourile lui Iustinian și Teodora din San Vitale.

Nici un text și nici un monument nu ne-a păstrat amintirea picturilor murale religioase executate în timpul primei reinstaurări a imaginilor, între cele două crize iconoclaste.

Fresce și mozaicuri de la Roma

Pictura religioasă bizantină s-a menținut în Italia, fiind sustrasă în fapt, dacă nu și teoretic, autorității împăraților de la Constantinopol. Ea se impusese la Roma pe la sfîrșitul veacului al VI-lea și dăduse aici cîteva dintre cele mai bune opere ale sale sub pontificatul lui Ioan al VII-lea (705—707), la începutul veacului al VIII-lea. Sosirea unor călugări și artiști greci, care fugeau de persecuția iconoclastă, a întărit acțiunea pe care arta bizantină o îndeplinea, răspîndindu-i înrîurirea pînă destul de departe.

Aflăm îndeajuns de bune exemple ale acestei picturi în multe dintre frescele votive care au continuat să fie executate în Santa Maria Antiqua.

măreţie. Aceste trăsături se regăsesc în mozaicurile din absidă, imitate după acelea din biserica Sfinţii Cosma şi Damian. Pe un fundal albastru, străbătut de nori purpurii, se proiectează un Hristos matur, făcînd semnul binecuvîntării, dar al cărui trup şi-a pierdut orice urmă de volum şi s-a alungit. El este înconjurat de sfinţi şi de ctitor: la dreapta sa, sfîntul Pavel, sfînta Prassede şi Pascal I; la stînga sa, sfîntul Petru, sfînta Pudenziana (sora sfintei Prassede) şi sfîntul Zenon. Ca şi în biserica Sfinţii Cosma şi Damian, la extremităţile bolţii se înalţă doi palmieri, pe unul din ei stînd o pasăre fenix. Pe primul arc de triumf fusese tratat un subiect inspirat din transferul, în biserici, a unor moaşte de sfinţi păstrate în catacombele pe atunci părăsite: două grupuri de aleşi se apropie de Ierusalimul ceresc, unde se văd Hristos schimbat la faţă, Fecioara, Ioan Botezătorul şi apostolii.

Mai multă somptuozitate cromatică există în mozaicurile cu fond de aur din capela Sfîntului Zenon, amenajată de Pascal I în colateralul drept al bisericii Santa Prassede pentru a adăposti mormîntul mamei sale, Teodora. Pe calotă, după un motiv cunoscut din capela arhiepiscopală şi din San Vitale de la Ravenna, patru îngeri-cariatide, extrem de alungiţi, pentru a răspunde exigenţelor liniilor arhitecturale, poartă un medalion cuprinzînd bustul lui Hristos. Pe pereţi, în lunete sînt înfăţişate Schimbarea la Faţă (deasupra altarului), busturile Fecioarei, ale unor sfinţi şi apostoli, precum şi Mielul divin, pe o movilă de unde ţîşnesc cele patru fluvii ale Raiului şi pe care o străjuiesc patru cerbi. Pe peretele de la intrare, sfinţii Petru şi Pavel aclamă Tronul pregătit pentru a Doua Venire, amintind de apostolii din pretinsul Mausoleu al Gallei Placidia şi de aceia din baptisteriul de la Ravenna, dar cu mai multă zvelteţe în proporţii şi cu mai multă abstractizare decorativă în tratarea drapărilor.

Tot lui Pascal I i se datorează mozaicurile celorlalte două biserici pe care le-a zidit la Roma.

Cele din absida bisericii S. Cecilia se inspiră de asemenea din Sfinţii Cosma şi Damian: Hristos, în picioare, făcînd gestul binecuvîntării, este înconjurat aici, la dreapta sa, de sfîntul Pavel, de sfînta Cecilia şi de papa Pascal, ctitorul, şi, la stînga sa, de sfîntul Petru, de sfîntul Valerian şi de sfînta Agata. Dedesubt Mielul este încadrat de două grupuri de cîte şase oi, simbolizînd apostolii. Desenul cutelor veşmintelor a fost tratat cu îndrăzneală, fără nici o grijă faţă de realism, în aşa fel încît să accentueze căldura coloritului şi caracterul straniu al figurilor. În absida din biserica Santa Maria in Domnica, o Fecioară tronînd, cu Pruncul, a cărei majestate austeră rămîne foarte bizantină, este înconjurată de îngeri care se adună în jurul ei pentru a o cinsti şi a o adora cu un soi de fervoare umană, foarte deosebită de măreţia distantă cu care sînt înfăţişaţi în Răsăritul mediteranean. Poate că tocmai aici, în această epocă, desenul şi coloritul devin irealiste în chipul cel mai cutezător.

După Pascal I stilizarea mozaicurilor de la Roma a decăzut însă în formule înţepenite, poate pentru că, din lipsa unei mari arte religioase în însăşi capitala Constantinopol, ea nu mai afla posibilităţile de a se reînnoi prin contacte dătătoare de viaţă. Constatăm aceasta în absida din biserica San Marco, reconstruită de Grigore al IV-lea (828—844). Potrivit temei tratate în bisericile anterioare, Hristos în picioare şi făcînd semnul binecuvîntării este înconjurat de personaje: la dreapta sa, sfinţii Felicissimus şi Marcu evanghelistul, precum şi papa Grigore al IV-lea; la stînga sa, sfinţii Marcu (papa) şi Agapit şi sfînta Agnes. Fiecare este aşezat, ca o statuie, pe un soclu purtînd numele său. Contururile figurilor sînt desenate cu mai multă asprime. Repetiţia aceleiaşi scheme iconografice devine monotonă.

Pictura de la Roma, condamnată la dispariţie dacă ar fi continuat să meargă pe această cale, s-a îndepărtat de Bizanţ pentru a participa la

înflorirea artei carolingiene.

Pictura profană, pe care împărații iconoclaști o reintroduseseră în biserici, continua să fie practicată în domeniile care îi fuseseră cu deosebire proprii. Leon al III-lea, sau, mai degrabă, Constantin al V-lea, a pus să se reprezinte în mai multe edificii luptele sale victorioase împotriva arabilor și bulgarilor. Mozaicurile din unele pavilioane construite de Teofil în jurul Triconcului înfățișau, deasupra unor socluri de marmură policromă, animale, personaje culegînd fructe, arbori, ghirlande, sau chiar arme. În Musicos, mozaicul pavimentar, tot de marmură policromă, evoca o cîmpie smălțată cu flori. În Milion, un fel de arc de triumf cu cupolă, care marca punctul de pornire al diferitelor drumuri imperiale, Constantin al V-lea înlocuise imaginile sinoadelor cu episoadele unei curse în care ieșise învingător vizitiul său favorit.

ICOANELE

Gustul pentru icoane era atît de puternic în Imperiul bizantin încît executarea lor a fost desigur continuată într-o clandestinitate relativă. Textele ne-au păstrat amintirea unor pictori care au fost mutilați deoarece călcaseră interdicțiile imperiale: astfel, în prima jumătate a secolului al IX-lea, călugărului Lazăr, zugrav de icoane, i s-au ars mîinile cu fierul roșu.

Printre icoanele care au ajuns pînă la noi nici una nu a putut fi atribuită unor ateliere care ar fi lucrat în acea epocă înlăuntrul granițelor Imperiului. Altfel stau lucrurile în Egipt, Siria și Palestina, trecute sub dominația arabilor și unde pictorii, scăpînd de sub autoritatea basileilor, lucrau în libertate. La mînăstirea Sinai se păstrează cîteva icoane care par să fi fost executate atunci în aceste provincii. Dar ele și-au împrumutat reciproc atîtea elemente încît cel mai adesea este cu neputință să se atribuie cu certi-

tudine uneia sau alteia dintre provincii aceste opere cu aspect destul de popular, pictate în afara înrîuririi directe a artei din capitală. Ele sînt îmbibate de o austeritate monahală și de un soi de asprime expresionistă, accentuată încă și mai mult de duritatea unui colorit destul de sărac, în care predomină net roșul, galbenul și verdele. Cunoaștem, de exemplu, o Răstignire, a cărei iconografie, amănunțită, rămîne mai apropiată de Evanghelia lui Rabula *(il. 36)* decît de fresca, aproape contemporană, din Santa Maria Antiqua de la Roma *(il. 80)*; dar, de data aceasta, Hristos are ochii închiși, fiind deci reprezentat mort. Iconodulii, inspirați de teoriile lui Nichifor și Teodor Studitul, înțelegeau prin aceasta să pună accentul pe natura umană a lui Hristos, de a cărei nerecunoaștere îi acuzau pe adversarii lor iconoclaști.

MINIATURILE

Nu posedăm decît foarte puține manuscrise împodobite care să fie datate din această epocă sau care să-i poată fi atribuite cu oarecare certitudine. Majoritatea acelor *scriptorii* bizantine, fiind dependente de curte și de înaltul cler, au respectat cu strictețe interzicerea imaginilor religioase.

Cum era și firesc într-o epocă în care înflorea gustul pentru cunoașterea enciclopedică, multe lucrări științifice au fost împodobite cu miniaturi, dar ele se inspirau din modele mai vechi. Ptolemeul de la Vatican, executat între anii 813 și 820, sub Leon al V-lea, ne oferă un bun exemplu *(il. 83)*. Semnele zodiacului, Helios și Selena pe carul lor, aparțin unor prototipuri romane. Din punctul de vedere al tehnicii, miniaturistul a păstrat procedeele antice ale picturii « en grisaille » și ale umbrelor purtate pentru a reda modeleul. Desenul rapid este rodul unui real meșteșug, dar în stil nu apare nimic nou.

În numeroase manuscrise religioase, cum este

Evanghelierul de la Leningrad, datat din anul

815, decorul, supunîndu-se celor mai stricte principii ale iconoclasmului, se limitează la cruci și la motive pur ornamentale *(il. 84)*. Frunzele de iederă sînt aici foarte frecvente. Ele nu se desfășoară doar în volute, ci slujesc de asemenea la terminarea unor panglici ondulate, sau chiar la împodobirea unor cruci mari.

Totuși, pe alocuri și în anumite momente, s-au executat miniaturi cu subiecte religioase. Paleografia inscripțiilor cu litere unciale îndeamnă să se dateze în epoca iconoclastă portretele evangheliștilor Matei, Luca și Marcu, inserate ulterior într-un Evangheliar din Biblioteca națională de la Paris, scris în 1055 *(il. 85)*. Rapid în ce privește indicarea accesoriilor mobilierului, desenul are o vigoare deosebită în tratarea fizionomiilor și în sugerarea materialității trupurilor sub faldurile veșmintelor.

Fără îndoială că la începutul celei de-a doua faze a crizei iconoclaste, în cercul partizanilor patriarhului Nichifor, condamnat la exil în 815, și poate chiar mai precis printre călugării care l-au însoțit în surghiun, a fost realizată psaltirea Hludov, numită astfel după numele fostului său proprietar, un negustor moscovit din secolul al XIX-lea. Într-adevăr, dacă acest manuscris ar data abia din timpul patriarhatului lui Fotie (858—867, 877—886), așa cum cred unii savanți, este cel puțin ciudat faptul că nu s-a înfățișat nici sinodul din 843, care a restaurat imaginile, nici făuritorii acestei victorii, patriarhul Metodie și împărăteasa Teodora, și nici cel mai combativ dintre iconoduli, Teodor Studitul. În schimb, mai multe miniaturi exaltă lupta lui Nichifor în favoarea imaginilor, iar principalul său adversar întru doctrină, Ioan Gramaticul, sfetnicul lui Leon al V-lea și inspiratorul sinodului iconomah din 815, nu poartă încă veșmintele de patriarh pe care avea să le îmbrace doar în 837. Ca și în multe manuscrise anterioare, de pildă Evanghelia lui Rabula, marginile sînt decorate cu scene figurative, dar nu mai există miniaturi care să ocupe o jumătate sau o pagină întreagă. Printre

subiectele tratate se remarcă un mic număr de figuri ale unor sfinți izolați, reprezentări ale lui David (autorul Psalmilor) și mai ales episoade din Evanghelie, anunțate de Vechiul Testament și interpretate ele însele ca prefigurare a evenimentelor disputei iconoclaste. S-a acordat o mare însemnătate Răstignirii, care evoca martiriul suferit de partizanii imaginilor, aducîndu-le în același timp făgăduiala triumfului final, și teofaniilor care, pentru că revelaseră oamenilor chipul lui Dumnezeu, justificau existența unei arte religioase. Desenul acestor miniaturi este remarcabil de cursiv și rapid, în maniera picturilor pe papirus și a manuscriselor paleocreștine. Dar el este animat de mai multă vervă în subiectele polemice, care țintesc să arunce asupra iconoclaștilor tot disprețul și ridicolul, cum este scena în care Nichifor, ținînd în mîna stîngă o imagine în medalion a lui Hristos, îl calcă în picioare pe dușmanul său iconofob, Ioan Gramaticul, pe cînd deasupra lui sfîntul Petru îl strivește pe Simon Magul *(il. 86)*: Ioan Gramaticul nu fusese dealtfel poreclit « Magul » de către adversarii săi, din cauza experiențelor de laborator pe care le practica? Spre a accentua paralelismul, lui Ioan Gramaticul și lui Simon le scapă din mîini, primului o pungă cu bani, celui de-al doilea un vas din care se rostogolesc monede. Cu aceeași intenție cu care, în scena Răstignirii, Longhin sutașul împunge coasta Domnului, pe cînd Esop îi întinde buretele îmbibat cu oțet, s-au alăturat doi iconoclaști (un laic și un episcop) care spoiesc cu var o imagine a lui Hristos. Aceste miniaturi au o mare forță de expresie.

Este ispititor să credem, împreună cu dl. Kurt Weitzmann, că unul dintre manuscrisele bizantine cel mai abundent ilustrate, acela al lucrării *Sacra Parallela* de Ioan Damaschinul, păstrat la Biblioteca națională din Paris (ms. grec nr. 923) a fost împodobit cu miniaturi în secolul al IX-lea, fără îndoială în timpul perioadei iconoclaste, în Palestina, poate chiar la mînăstirea Sfîntul Sava de lîngă Ierusalim, căreia îi fusese egumen acest mare teolog al bisericii răsăritene.

3. SCULPTURA

Arta statuară imperială rămăsese la mare cinste, dar numai textele ne informează despre aceasta. După cum aflăm din textele *Patria*, o statuie a Irinei se ridica pe o coloană în fiala hipodromului de la Constantinopol. O altă statuie, a fiului ei, Constantin al VI-lea, se afla tot pe o coloană la Exakionion (fără îndoială o deformare a cuvîntului Exokionion, portic construit de Constantin în afara zidurilor de apărare).

Pe plăcile de îngrădire a altarului — descoperite, de pildă, la Sfîntul Dumitru de la Salonic, sau reutilizate în zidurile bisericii Mica Metropolie de la Atena — se desfășoară o ornamentație comparabilă cu aceea din manuscrisele religioase. Adesea crucea constituie aici motivul principal, la care se adaugă rozete, volute de frunze, elemente florale și împletituri. Uneori s-au reprezentat de asemenea animale reale sau fantastice, așa cum se făcea pe zidurile bisericilor și pavilioanelor din Marele Palat *(il. 87)*. Dar, pe cînd în pictura murală se căuta să se producă o impresie de viață pitorească, în genul operelor paleocreștine, pe plăcile sculptate motivele erau dispuse după scheme decorative antitetice, folosite de asemenea și la țesături.

4. ARTELE SOMPTUARE

În epoca iconoclastă, artele somptuare par să fi cunoscut o mare înflorire. Împărații care le-au favorizat cel mai mult propășirea au fost aceia care, interzicînd radical imaginile religioase, i-au obligat pe artiști să se întoarcă spre subiectele profane și să exalte măreția imperială, al cărei respect înțelegeau să-l impună adversarilor lor iconoduli și califilor arabi. Domniile cele mai rodnice au fost aceea a lui Constantin al V-lea (741—775) și aceea a lui Teofil (829—842). Dar nu putem judeca starea de lucruri decît după texte, de-altfel explicite. După mărturia Continuatorului lui Teofan, Mihail al III-lea (842—867) ar fi poruncit să fie date la topit cele mai frumoase piese de aurărie datorate tatălui său, Teofil. Pe de altă parte, operele marii picturi murale dispărînd, sîntem lipsiți de acele puncte de reper sigure pentru a data, prin comparație, creațiile artelor mobiliare. De asemenea, trebuie să ne ferim a crede că decorurile aniconice sau cu subiecte mitologice care se potriveau foarte bine epocii iconoclaste și implicit toate piesele împodobite în acest fel pot fi atribuite în mod necesar acestei perioade.

FILDEȘURILE

Mai mulți istorici ai artei au emis părerea combătută mai sus, de exemplu în ce privește un

anumit număr de casete de fildeş decorate cu scene luate din repertoriul legendelor Antichităţii păgîne. Dar, cum aceste casete se înrudesc prin stil şi prin chenarul de rozete cu altele, decorate cu subiecte religioase, care au fost incontestabil executate în perioada « renaşterii antichizante » din timpul dinastiei Macedonene, în secolele al X-lea şi al XI-lea, astăzi se preferă datarea lor din această epocă.

Un fapt revelator al schimbării de atitudine intervenite în vremea iconoclasmului este că atunci s-au îndepărtat subiectele religioase care decorau un diptic, fără îndoială din secolul al VI-lea, păstrat astăzi în muzeul Cluny de la Paris, şi că s-au sculptat apoi, pe cealaltă faţă a plăcuţelor, palmete şi semne ale zodiacului (Săgetătorul şi Capricornul) înscrise în medalioane, precum şi scene de vînătoare şi din viaţa de la ţară în interiorul unor volute de frunze de acant (Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, nr. 158, pl. 52).

METALELE PREŢIOASE

Arta metalelor preţioase continuă să se bucure de mare trecere. Constantin al V-lea avea un gust atît de pronunţat pentru aurărie încît a fost asemuit cu regele Midas, care avea darul să preschimbe în aur tot ce atingea. El a pus să i se făurească din acest metal vase şi obiecte marcate cu imaginea lui. Cînd a construit biserica Maicii Domnului de la Far, a înzestrat-o cu uşi de argint şi cu un ciborium din acelaşi metal, suflat cu aur. Deasupra altarului a atîrnat porumbei de aur cu aripile acoperite de pietre verzi şi de mărgăritare şi ţinînd în cioc o cruce de mărgăritare.

Teofil nu a îndrăgit mai puţin fastul. El a poruncit să se execute automate de aur — platani, păsări, lei — şi orgi pe care le-a aşezat în jurul tronului său din sala Magnaura (pag. 256). Pentapyrgion-ul — sipet avînd forma unui castel cu cinci turnuri — în care se păstrau însemnele

imperiale şi giuvaierurile coroanei, era făcut tot din aur.

Acelaşi împărat a aşezat, în anul 840, la Sfînta Sofia, o uşă de bronz, pe care muluri ornate cu meandre, cu volute şi cu boboci de floare în relief încadrează panourile plate pe care sînt gravate monograma împăratului şi a fiului său, Mihail.

Din cauza subiectelor lor, se atribuie epocii iconoclaste şi două cupe de aur, descoperite la Shkodra, în Albania, şi decorate, una cu motive florale şi cu păsări (Muzeul arheologic de la Istanbul; D. T. Rice, *Art byzantin*, pl. 82), şi cealaltă cu figuri alegorice (Metropolitan Museum of Art de la New York).

MONEDELE

Împăraţii iconoclaşti nu aveau de ce să nu menţină pe reversul monedelor lor crucea în formă de T, introdusă de Tiberiu (578—582). În schimb, au renunţat la imaginile lui Hristos, care îşi făcuseră apariţia sub Iustinian al II-lea Rhinotmetul, la sfîrşitul veacului al VII-lea. Grija pe care o aveau, într-o epocă tulbure, de a întări puterea imperială prin afirmarea principiului continuităţii dinastice, i-a determinat să înlocuiască crucea, la anumite emisii, cu portrete, mai întîi ale fiilor lor, apoi ale strămoşilor. Pe monedele lui Leon al III-lea care, prin uzurpare, întemeiase o nouă dinastie, reversul poartă un bust al fiului său, Constantin al V-lea, pe care l-a asociat la putere în anul 720. Rămas singur împărat în 741, acesta a păstrat uneori, pe avers, bustul tatălui său şi a pus să fie reprezentat pe revers împreună cu fiul său, viitorul împărat Leon al IV-lea.

Leon al IV-lea s-a reprezentat pe avers alături de fiul său, Constantin al VI-lea, şi a pus pe revers busturile bunicului său, Leon al III-lea, şi al tatălui său, Constantin al V-lea. Acest obicei s-a păstrat sub Constantin al VI-lea, al cărui bust figura alături de acela al mamei sale, Irina, pe avers. Pe revers tronau toţi strămoşii săi

imperiali, de la străbunicul său, Leon al III-lea, la tatăl său, Leon al IV-lea.

Uzurpatorii care ocupară mai apoi pe rînd tronul Bizanţului, de la Nichifor I (802—811), pînă la Mihail al II-lea (820—829), neavînd cum să se fălească cu strămoşi imperiali, se reîntoarseră la obiceiul din vremea lui Leon al III-lea şi aşezară pe revers bustul fiului lor. Teofil, devenit împărat prin succesiune, a avut posibilitatea să reaşeze pe revers imaginea tatălui său, Mihail al II-lea, ca şi pe aceea a fiului său mai mare, Constantin. El avea un simţ atît de viu al demnităţii eminente a familiei imperiale, încît pe anumite monede a pus să fie reprezentate chiar şi cele trei fiice ale sale.

Epoca iconoclastă a fost de asemenea marcată în numismatică şi prin alte inovaţii. În cursul luptei împotriva cumnatului său, Constantin al V-lea, uzurpatorul iconodul Artavasde, care se considera drept un nou Constantin în faţa unui nou Maxenţiu, a înscris pe monedele sale deviza constantiniană: « Iisus-Hristos învinge ». Constantin al V-lea a preluat-o şi ea a fost folosită pînă sub Alexe I Comnenul (1081—1118).

Începînd cu Leon al IV-lea, găsim monede al căror avers poartă crucea înconjurată de aceeaşi deviză şi al căror revers este împodobit cu o lungă inscripţie în rînduri orizontale, în care se dau numele şi titlurile împăratului. O epocă ce se lepăda de imagini nu putea decît să fie satisfăcută de această formulă de un înalt grad de abstractizare, practicată şi de monetăria musulmană unde, pe o parte, se afla lancea Profetului, şi pe cealaltă, titlurile califului însoţite de o profesiune de credinţă coranică.

Semnificativ pentru forţa obiceiurilor şi poate şi pentru complexitatea situaţiei este faptul că împărăteasa iconodulă, Irina, chiar şi după prima reinstaurare a imaginilor, nu a reintrodus figura lui Hristos pe monedele sale, ci s-a mulţumit doar să-şi imprime bustul pe fiecare faţă.

Progresele elenizării Imperiului şi regresul moştenirii romane se remarcă în introducerea titlurilor greceşti *Basileus* şi *Despotes*. Numele împăraţilor sînt scrise sub forma lor greacă, într-un amestec de litere greceşti şi latine.

EMAILURILE

Sînt rare emailurile care aparţin epocii iconoclaste. Cunoscătorii atribuie acum mai degrabă Constantinopolului decît Persiei medalioanele de pe ibricul *(aiguière)* păstrat în tezaurul mînăstirii Agaune din Saint-Maurice (pe Ron, în cantonul Valais). Grifonii şi arborele vieţii care sînt înscrise înlăuntrul acestor medalioane se trag din modelele sasanide, precum şi din motivele ţesăturilor contemporane.

Ca şi în ce priveşte mozaicurile, la Roma vom găsi un email cu subiecte religioase: este vorba de crucea-relicvariu, montată în aur, a papei Pascal I (817—824), care a fost regăsită în tezaurul din Sancta Sanctorum. Se pare că ea ar fi fost executată la Roma după un model bizantin, sau de către un artist bizantin. În jurul episodului Naşterii, care ocupă spaţiul de la intersecţia braţelor, s-a înfăţişat pe braţul de sus Bunavestire şi Vizita Fecioarei la sfînta Elisaveta, pe braţul din stînga Drumul spre Betleem, pe cel din dreapta Închinarea magilor, şi în sfîrşit, pe braţul de jos Întîmpinarea Domnului şi Botezul. Culorile limpezi şi pure amintesc de cromatismul somptuos al mozaicurilor contemporane din bisericile San Zeno, Santa Cecilia şi Santa Maria in Domnica.

Progresele realizate atunci în fabricarea culorilor pot fi puse în legătură cu experienţele de chimie şi de alchimie, pe care obişnuiau să le practice oamenii din această epocă.

ŢESĂTURILE

Ţesăturile au rămas unul dintre elementele majore ale luxului bizantin. Cînd, între 780 şi 790, împărăteasa Irina a dorit să aducă mulţumire izvorului

tămăduitor pentru vindecarea ei miraculoasă (cf. pag. 261), ea a dăruit mînăstirii unde se afla acest izvor, veşminte şi draperii ţesute cu fir de aur, precum şi vase liturgice. În 812, pentru a celebra încoronarea fiului său Teofilact, pe care îl asocie la domnie, Mihail I Rangabe a dăruit bisericii Sfînta Sofia vase sacre şi vechi ţesături împodobite cu ornamente. Teofil, dorind să sporească prestigiul imperial, a făcut veşminte noi de ceremonie pentru întreaga curte împărătească. Ţesăturile continuară să fie trimise în dar papei şi principilor străini. De exemplu, Mihail al II-lea (820—829) i-a trimis lui Ludovic cel Pios (814—840) zece piese de mătase de o mare valoare.

Importate în Occident, aceste stofe preţioase au slujit adesea la învelirea moaştelor şi, datorită acestui obicei, mai posedăm încă şi astăzi fragmente importante de mătăsuri din această epocă. Este vorba de stofe cu medalioane, puternic influenţate de tradiţiile sasanide. Pe bucata de mătase în care Willicaire, arhiepiscop din Sens, a adus de la mînăstirea Agaune din Saint-Maurice, în 769, trupul sfîntului Victor, martir al legiunii tebane, înlăuntrul unor medalioane tivite cu o torsadă încadrată între două şiruri de boabe, este figurat un bărbat în picioare, din faţă, strîngînd de gît doi lei ridicaţi pe labele dinapoi, pe cînd alţi doi lei îl muşcă de picioare *(il. 89)*. Este o reluare a vechii teme orientale a lui Ghilgameş stăpînind fiarele sălbatice. Este posibil ca din această temă creştinii să fi făcut un Daniel în groapa leilor.

Muzeul istoric al Ţesăturilor de la Lyon posedă o mătase care, după tradiţie, ar fi fost trimisă în anul 758 de Constantin al V-lea lui Pepin cel Scurt, şapte ani după ce acesta îl detronase pe merovingianul Childeric al III-lea. Pepin cel Scurt, la rîndul său, ar fi dăruit această mătase abaţiei din Mozac, în apropiere de Riom (în departamentul Puy-de-Dôme), pentru a se înveli moaştele sfîntului Austremoine *(il. 88)*. Subiectul ei este de origine sasanidă. În interiorul unui mare medalion, doi împăraţi, în veşminte de gală

brodate, călărind pe cai cu un harnaşament bogat şi stînd faţă în faţă de o parte şi de alta a Arborelui vieţii, îşi implîntă suliţa în botul unor lei care sar şi pe care îi atacă nişte cîini de vînătoare.

Fără îndoială că aceluiaşi lot de ţesături trimis de Constantin al V-lea lui Pepin cel Scurt îi aparţine şi piesa de mătase descoperită în mormîntul principesei Viventia, fiica lui Pepin şi sora lui Carol cel Mare, în biserica Sfînta Ursula din Köln şi care a trecut în colecţia muzeului de Arte Frumoase din Boston (Ad. Coulin Weibel, *Two thousand Years of Textiles*, fig. 59). În interiorul unor mari medalioane ovale se repetă, alternativ întors spre stînga şi spre dreapta, grupul alcătuit din grifonul atacînd un taur.

Regăsim stilizarea puţin greoaie şi apăsată a figurilor de pe ţesătura din Mozac pe o mătase de la Vatican, unde, încadraţi de medalioane, doi vînători, de data aceasta pe jos, aşezaţi faţă în faţă de o parte şi de alta a Arborelui vieţii, îşi înfig suliţa în gîtul unui leu culcat pe labe. Sub ei, alţi doi vînători, întorşi înafară, atacă tot cu suliţa, într-un gest identic, două pantere la care latră cîini aflaţi dedesubtul lor (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 79).

Am văzut mai înainte (p. 232) că unii savanţi atribuie de asemenea secolului al VII-lea ţesătura cu conducătorul de cvadrigă, ale cărei fragmente sînt împărţite între Aachen şi muzeul din Cluny *(il. 73)*: dar execuţia mai mlădioasă şi mai liberă mi se pare a fi indiciul unei date mai îndepărtate.

*

În totalitatea ei, epoca iconoclastă a fost foarte puţin novatoare în domeniul artelor plastice şi a trăit mai ales din exploatarea formulelor venite din veacurile anterioare.

5. INFLUENȚA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ

Drept urmare a disputei iconoclaste, a invaziilor longobarde și a puterii crescînde a dinastiei Pepinilor, Europa occidentală s-a îndepărtat treptat de Bizanț, pe plan politic și religios, făcînd însă, în continuare, împrumuturi din arta bizantină.

Longobarzii care, după statornicirea lor pe pămîntul Italiei, au recurs nu o dată la arta bizantină pentru a compensa lipsa lor de tradiții în acest domeniu, așa cum am văzut la bisericile din Pavia (pag. 83) și Sfînta Maria de la Castelseprio (pag. 160), au continuat să recurgă, atunci cînd se ivea prilejul, la modele originare din Răsăritul mediteranean. Altarul de piatră sculptată, dăruit de ducele Ratchis (aprox. 737—744) bisericii Sfîntul Ioan de la Cividale (în Friul) și transportat la Sfîntul Martin, apoi în muzeul anexat catedralei din acest oraș, nu se poate explica, nici din punct de vedere iconografic, nici stilistic, fără înrîuririle venite din Imperiul bizantin. Această acțiune se face simțită de asemenea în reprezentarea lui Hristos în majestate și a șirului de sfinți pictați înainte de anul 800 în capela palatină din același oraș.

Cînd, după înfrîngerea longobarzilor la Pavia, datorită atacurilor date de franci, centrul puterii lor politice s-a mutat din nordul Italiei în sud, Benevento, capitala unui ducat înfloritor, și Salerno au cunoscut sub ducii Arechis al II-lea

(758—787) și Grimoald al III-lea (788—806) o viață activă și strălucitoare, în care tradițiile complexe moștenite de la regatul longobard se împleteau cu supraviețuirile locale ale elenismului și cu un surplus al influențelor din Imperiul bizantin de care aceste orașe erau mai aproape decît Pavia. Capela palatină de la Benevento, închinată sfintei Sofia și construită ca rotondă, este un exemplu revelator al acestei sinteze, deoarece voința — afirmată în textele epocii — de a avea alături de palat, numit și el sacru, o biserică inspirată de omonima sa din Constantinopol și, la fel ca și ea, simbol al puterii și chezășie a protecției statului, se îmbină aici cu imitarea capelei palatine San Salvadore de la Pavia. Italia meridională a devenit atunci creuzetul unde s-au făurit forme de civilizație și de artă care, mai pe urmă, au alimentat activitățile vestitei abații benedictine de la Montecassino.

Merovingienii, în ale căror *scriptoria* monastice se confecționau mai mult cărți liturgice și teologice decît evanghelii și care aveau față de imagini rezerve mai mari decît papii, au introdus crucea iconoclaștilor în manuscrisele lor împodobite cu miniaturi de un stil atît de original. În Sacramentariul ghelasian de la Vatican (pe la mijlocul veacului al VIII-lea), crucea somptuoasă care se înscrie sub o arcadă (Grabar și Nordenfalk, *Le Haut Moyen-Age*, p. 128), amintește de crucile pe care bizantinii le pictau în absidele bisericilor lor, le ciopleau în piatră, sau le executau din metale prețioase. Anumite motive de umplutură din manuscrisele merovingiene, de o execuție foarte suplă, s-ar putea să fie reluate din țesăturile bizantine. Păsările cu gîtul înconjurat de panglici, care fuseseră utilizate la inițialele Sacramentariilor ghelasiene de la Vatican și din Biblioteca națională de la Paris, sînt motive pe care Bizanțul le împrumutase și el, la rîndul său, de la Persia sasanidă prin mijlocirea stofelor și pe care le transmisese poate Occidentului mai ales prin intermediul emailurilor cloasonate, dacă judecăm după desenul și coloritul detaliilor inte-

rioare ale acestor animale. În Sacramentariul din Biblioteca națională (numit și al lui Gellon), tema Descoperirii Sfintei Cruci, tratată într-o inițială, are o iconografie bizantină.

Renașterea carolingiană, cu voința sa de a reînnoi opera politică și civilizatoare a Imperiului roman, avea să producă o recrudescență a « bizantinismului » în arta Occidentului. Dar, întoarsă spre trecut, ea s-a raportat mai mult la fondul comun de modele paleocreștine decît la operele contemporane ale Imperiului de la Constantinopol care, așa cum am văzut, era el însuși destul de sărac în inovații la această epocă. Cu toate acestea, numeroasele ambasade bizantine care, începînd din 757, s-au perindat la curtea regilor Pepini și care erau trimise la răstimpuri destul de scurte după anul 812, aduceau cu ele daruri: țesături, fildeșuri și piese de aurărie. Coroana împăraților carolingieni a fost imitată după aceea a basileilor. La curtea lui Carol cel Mare și a urmașilor săi, se purtau stofe de purpură și de mătase. Loja princiară, înzestrată cu un altar, și care, în bisericile cu atrium, se deschide de la vest către naos, în fața corului, era fără îndoială inspirată din tribunele constantinopolitane, unde împăratul și suita lui asistau la slujbe și primeau împărtășania. Capela octogonală a palatului de la Aachen, prevăzută și ea cu tribune, își trage originea din San Vitale de la Ravenna, oraș pe care Carol cel Mare îl jefuise de bogății pentru a-și împodobi reședința. Planul rotondelor, care se bucura de o oarecare trecere în Răsăritul paleocreștin, a fost adoptat spre exemplu la bisericile din Würzburg, la Sfîntul Heribert din Deutz și din Mettlach. Formula bazilicii cu trei nave urmată de o rotondă la est, care a fost aplicată la biserica de sud a mînăstirii Saint-Riquier, terminată cel mai tîrziu în anul 788, fusese practicată în Răsăritul paleocreștin, unde cunoaștem o variantă vestită la care rotonda fusese înlocuită cu un octogon: biserica Nașterii de la Betleem. Caracteristica aceasta de întoarcere la modelele paleocreștine apare și mai evidentă în tema

aleasă pentru decorul de mozaicuri din cupola capelei palatine de la Aachen: este vorba de tema lui Hristos înconjurat de cei douăzeci și patru de bătrîni din Apocalipsă, care fusese tratată pe arcul de triumf din San Paolo fuori le mura la mijlocul veacului al V-lea și pe fațada Sfîntului Petru de la Roma. Această întoarcere s-a săvîrșit cu atît mai lesne cu cît pictura bizantină a timpului, supusă interdicțiilor iconoclasmului, nu putea să o contracareze prin farmecul unor mari scene religioase.

În domeniul manuscriselor împodobite cu miniaturi, modelele consacrate de mai multe secole de existență au slujit drept punct de pornire miniaturiștilor carolingieni. Din tradițiile paleocreștine a fost reluat obiceiul de a se scrie cu litere unciale de aur pe fond de purpură, manuscrisele destinate împăratului sau membrilor familiei sale. Acesta a fost cazul Evangheliarului pe care Godescalc l-a executat între anii 781 și 783 pentru Carol cel Mare și soția lui, Hildegarde (astăzi la Biblioteca națională de la Paris). Pe frontispiciu, motivul Fîntînii vieții (tholos cu acoperiș conic, bogat împodobit și înconjurat de păsări) este imitat din ciboriile foarte răspîndite în Răsăritul bizantin și oferă o evidentă înrudire de stil cu mozaicurile Moscheii Mari de la Damasc, care derivă și ele din arta bizantină (Grabar și Nordenfalk, *op. cit.*, p. 139).

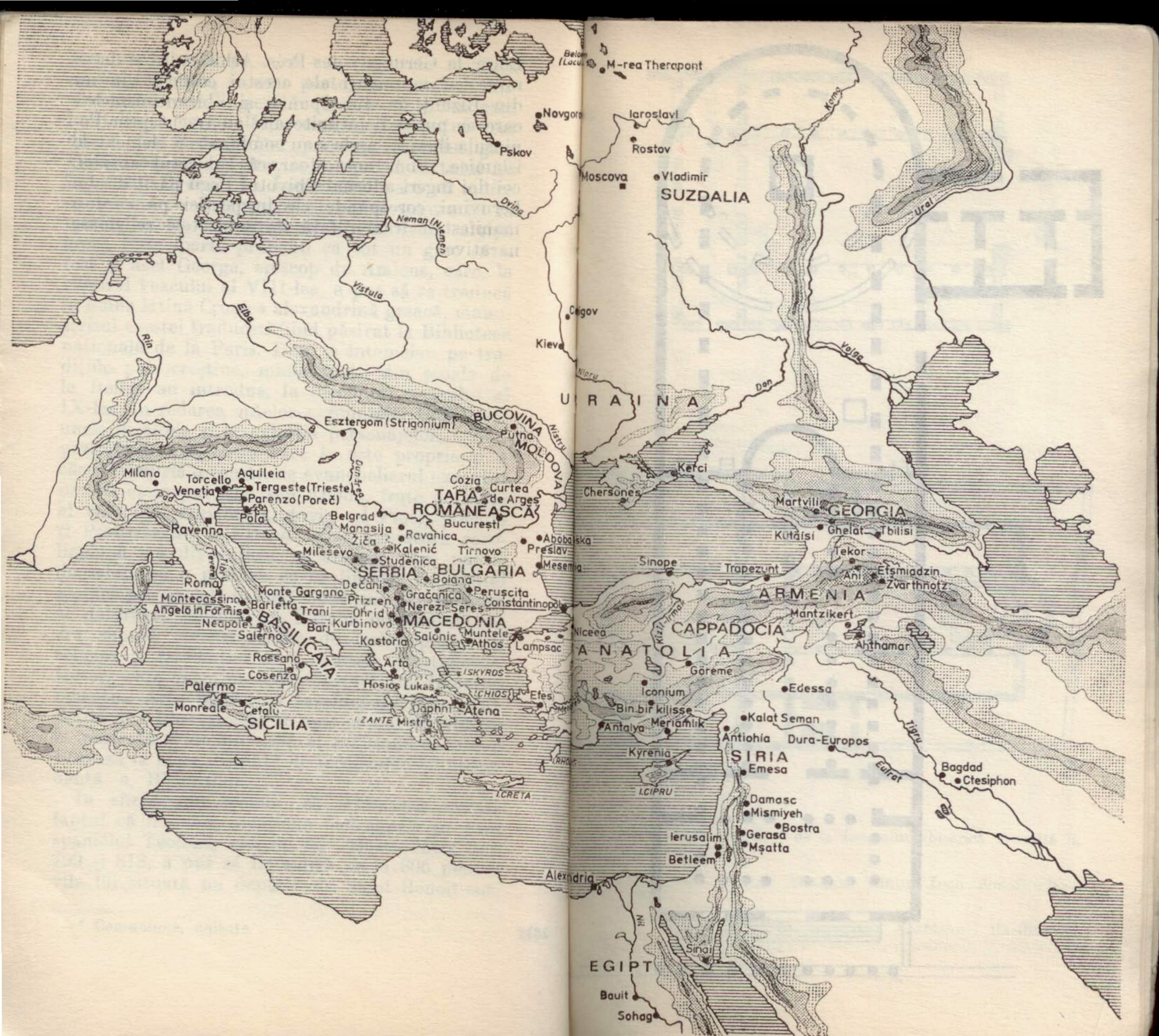
Cunoașterea vechilor manuscrise paleocreștine, în care desenele fuseseră executate rapid în tușe mărunte de culoare pe un fond de purpură, ca în Geneza de la Viena și în Evanghelia de la Sinope, a provocat reapariția unui stil iluzionist și pictural în atelierele carolingiene de la începutul veacului al IX-lea. Vom cita ca exemple trei manuscrise, și ele pe fond de purpură: Evanghelia Încoronării de la Viena, Evanghelia din Biblioteca regală de la Bruxelles (ms. 18.723) și aceea din catedrala de la Aachen, unde regăsim, în peisajul pe care se profilează cei patru evangheliști, albastrul și trandafiriul ce nuanțau cerul

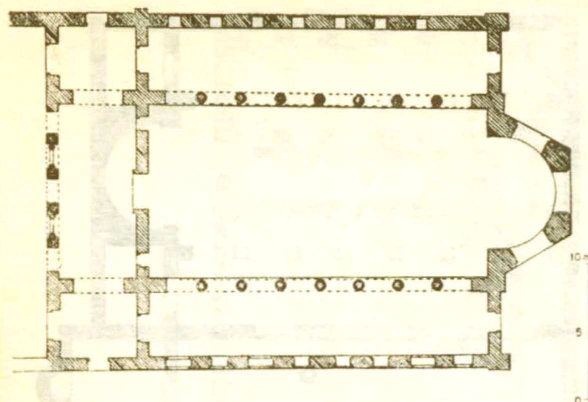
 în manuscrisele paleocreștine. Nu putem să do-

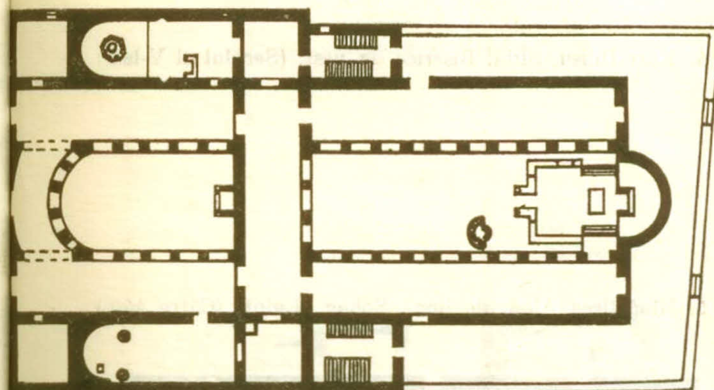
zăm contribuţia pe care au avut-o la originea acestei renaşteri, pe de o parte, elementele bizantine pe care carolingienii învăţaseră să le cunoască în Italia şi, pe de alta, acelea care au putut veni direct din Bizanţ. Dar prezenţa numelui grec Demetrios, pe margine, la începutul textului lui Luca din Evanghelia Încoronării pare să indice contactele cu Bizanţul şi ar putea sugera că în marile centre carolingiene ar fi venit artişti greci. Este foarte probabil ca tot un grec să fi fost şi acel George, episcop de Amiens, care, la sfîrşitul veacului al VIII-lea, a pus să se traducă în limba latină Cronica alexandrină greacă, manuscrisul acestei traduceri fiind păstrat la Biblioteca naţională de la Paris. Deşi se întemeiau pe tradiţiile paleocreştine, miniaturiştii din şcoala de la Reims au introdus, la începutul veacului al IX-lea, în redarea cutelor veşmintelor înghesuite unele în altele şi în agitaţia personajelor, o nervozitate fremătătoare care le este proprie şi a cărei mărturie o constituie evangheliarul executat pentru episcopul Ebo (sau Ebbon, frate de lapte al viitorului împărat Ludovic cel Pios), precum şi Psaltirea de la Utrecht. Dar miniatura carolingiană s-a diversificat în ateliere care pot fi deosebite cu o precizie ce ne lipseşte în studiul şcolilor provinciale de artă bizantină. Acest lucru se datorează faptului că Europa occidentală nu era supusă constrîngerilor de ordin politic şi religios şi fascinaţiei unei capitale prestigioase, factori care menţinuseră o *koinè** în Imperiul bizantin. Arta figurativă carolingiană este însufleţită de o libertate, de un gust al individualizării în portrete şi de un simţ al realismului care o situează la mare distanţă de idealizarea transcendentă a Bizanţului.

În sfîrşit, nu trebuie să stîrnească mirare faptul că nu vom menţiona aici capela pe care spaniolul Teodulf, episcop de Orléans între anii 799 şi 818, a pus să fie zidită pe la 806 pentru vila lui situată nu departe de Saint-Benoît-sur-Loire, la Germigny-des-Prés. Arhitectura şi decorarea cu mozaicuri ale acestui edificiu vin nu din Bizanţ, ci din Spania, şi « bizantinismele » care ar putea fi întîlnite aici au trecut prin Peninsula iberică, unde s-au combinat cu elementele islamice. Vom nota doar că subiectul absidei, cei doi îngeri adorînd Chivotul Legii păzit de doi heruvimi, corespunde circumspecţiei pe care o manifestau francii faţă de subiectele religioase narative.

* Comuniune, unitate.


M-rea Therapont
Novgoro
Iaroslavl
Rostov
Pskov
Vladimir
Moscova
SUZDALIA
Kama
Ural
Dvina
Neman (Niemen)
Vistula
Elba
Rin
Cegov
Kiev
Nistru
Volga
Don
U R A I N A
Esztergom (Strigonium)
BUCOVINA
Putna
MOLDOVA
Nistru
Dunărea
Milano
Torcello
Aquileia
Venetia
Tergeste (Trieste)
Parenzo (Poreč)
Pola
Pad
Ravenna
Cozia
Curtea de Argeş
ŢARA ROMÂNEASCĂ
Bucureşti
Belgrad
Manasija
Ravanica
Žiča
Kalenić
Mileševo
Studenica
Tîrnovo
Abobaliska
Preslav
Mesem
SERBIA
BULGARIA
Boiana
Roma
Tibru
Montecassino
Monte Gargano
Dečani
Gračanica
Peruscita
Barletta
S. Angelo in Formis
Trani
Prizren
Nerezi
Seres
Constantinopol
Neapole
Bari
Ohrid
Kurbinovo
MACEDONIA
BASILICATA
Salerno
Kastoria
Salonic
Muntele Athos
Lampsac
Rossano
Arta
Cosenza
I.SKYROS
Hosios Lukas
Palermo
I.CHIOS
Efes
Monreale
Cetalu
Daphni
Atena
SICILIA
I.ZANTE
Mistra
I.RHODOS
I.CRETA
Kerci
Chersones
Martvili
GEORGIA
Kutaisi
Ghelat
Tbilisi
Sinope
Trapezunt
Tekor
Ani
Efsmiadzin
Zvarthnotz
ARMENIA
Kizil-Irmak
Niceea
ANATOLIA
CAPPADOCIA
Mantzikert
Ahthamar
Göreme
Edessa
Iconium
Bin bir kilisse
Meriamlik
Kalat Seman
Antalya
Antiohia
Dura-Europos
Kyrenia
SIRIA
Emesa
Tigru
Eufrat
Bagdad
Ctesiphon
I.CIPRU
Damasc
Mismiyeh
Bostra
Ierusalim
Gerasa
Mşatta
Betleem
Alexandria
Nil
Sinai
EGIPT
Bauit
Sohag

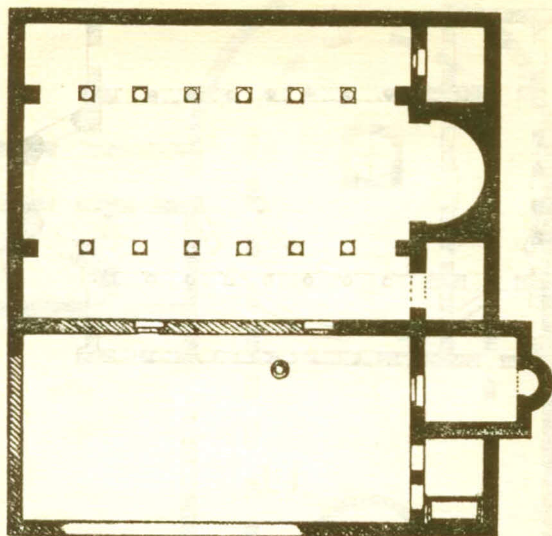




1. Sfîntul Mormînt de la Ierusalim (biserică tîrnosită în anul 335.)

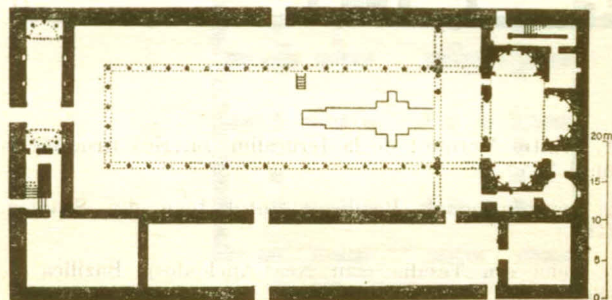
2. Constantinopol. Bazilica Sfîntul Ioan din Studion. (463.)

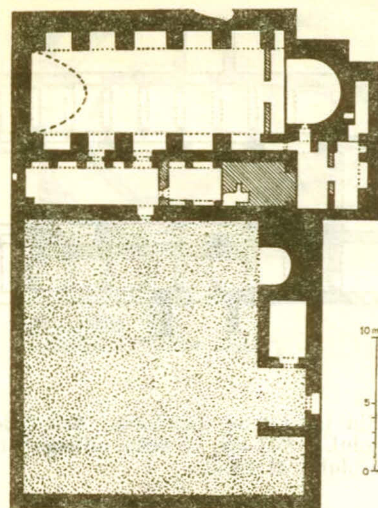
3. Teba din Tesalia (sau Nea Anchialos). Bazilica A. (Secolul al V-lea.)



4. Kasr Iblisu, Siria. Biserica de vest. (Secolul al V-lea.)

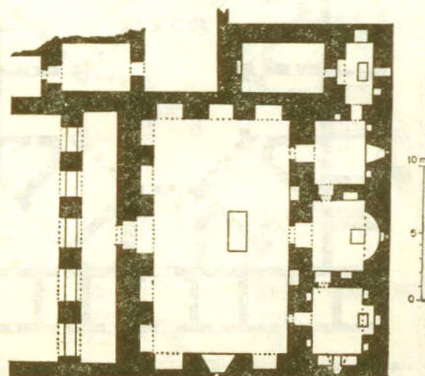
5. Mînăstirea Albă, de lîngă Sohag, Egipt. (Către 440.)

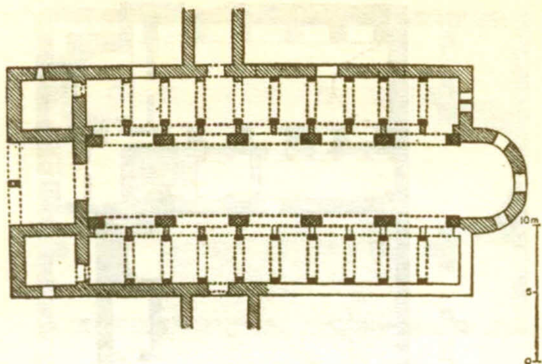




6. Kefr Zeh, Mesopotamia.
Biserica de la Mar Azizael.
(Secolul al VII-lea?)

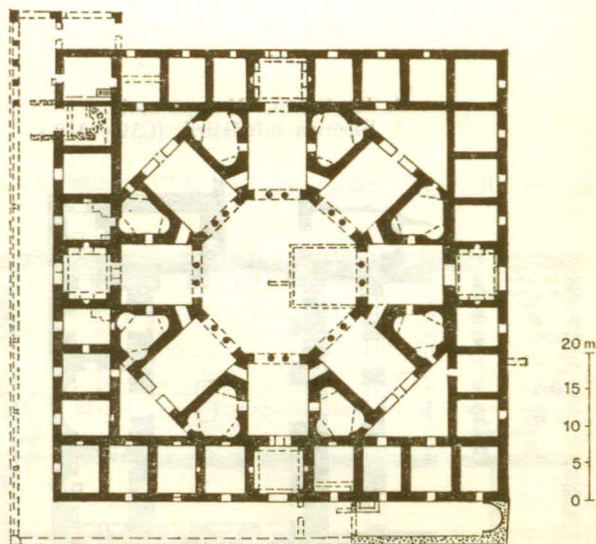
7. Kartamin, Mesopotamia.
Biserica mînăstirii. (Către 512.)

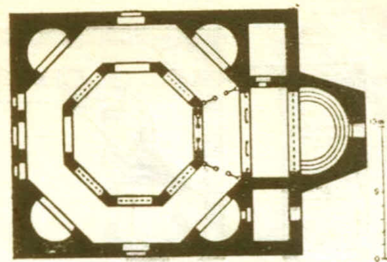




8. Bin bir kilisse, Lycaonia, Asia Mică. Biserica nr. 1. (Secolul al VII-lea, cu stîlpi adăugați în a doua jumătate a secolului al IX-lea.)

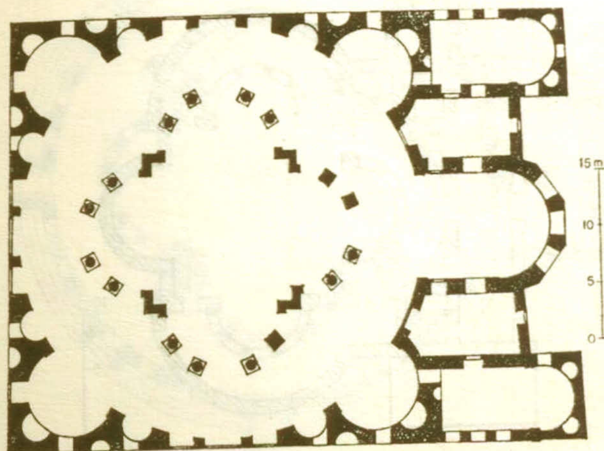
9. Hierapolis în Frigia. Biserica Sfîntului Filip și a fiicelor sale. (Începutul secolului al V-lea.)

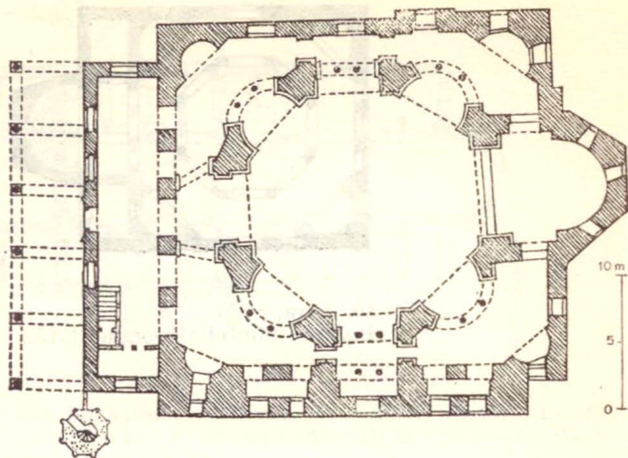




10. Ezra, Siria.
Biserica Sfîntul Gheorghe. (515.)

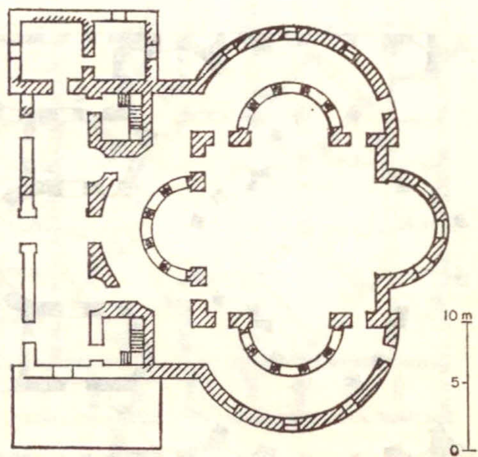
11. Bosra. Biserica Sfinții Serghios, Bacchos și Leontios. (512–513.)

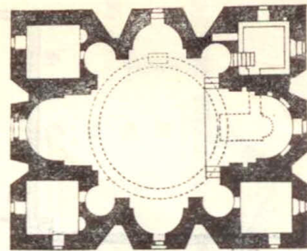




12. Constantinopol. Sfinții Serghios și Bacchos. (527.)

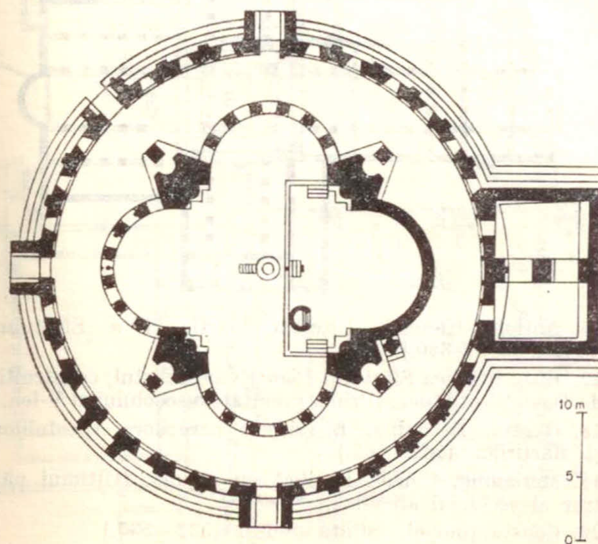
13. Atena. Biserica din incinta bibliotecii lui Hadrian. (Începutul secolului al V-lea.)

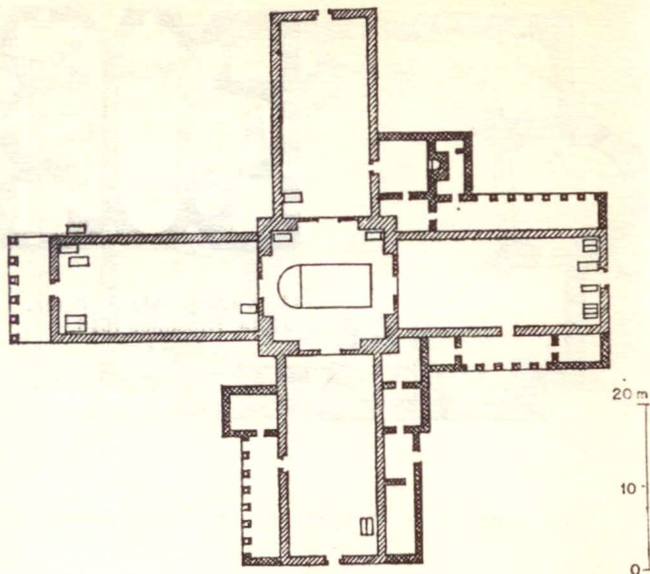


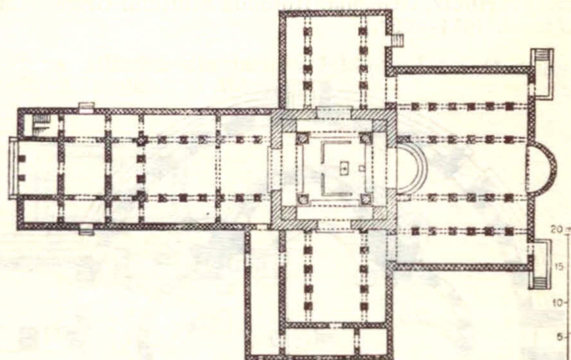


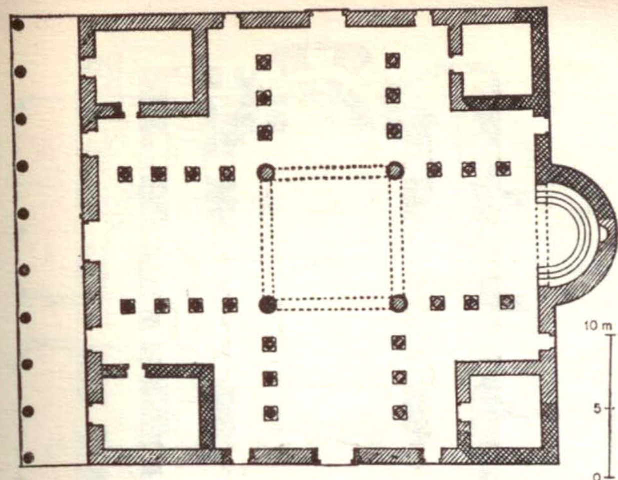
14. Vagarșapat, Armenia. Sfînta Ripsime. (618.)

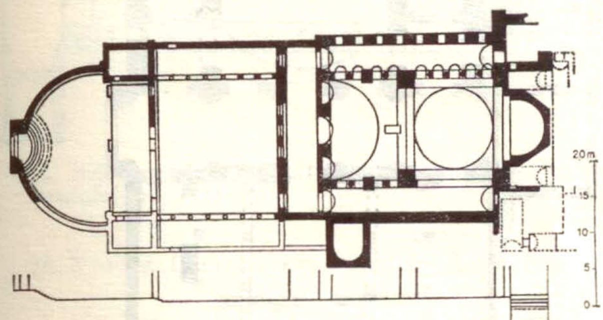
15. Zvartnotz, Armenia. Rotonda Sfîntului Grigore Luminătorul. (644—652.)

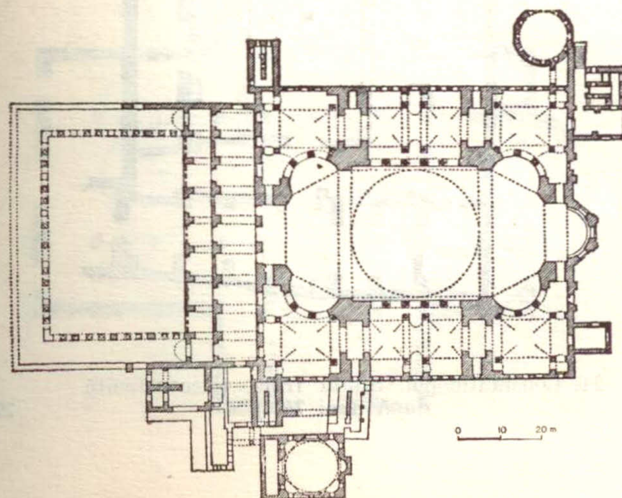












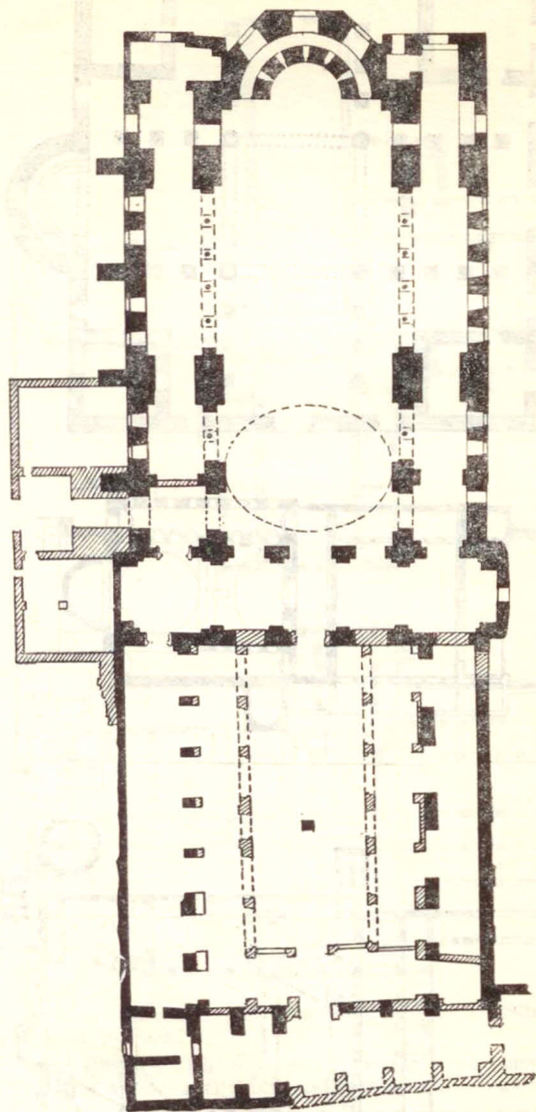
16. Antiohia-Kaussie. Biserica martirială a Sfîntului Vavila. (379—380.)

17. Efes. Biserica Sfîntului Ioan Evanghelistul, construită de Teodosie al II-lea. (Prima jumătate a secolului al V-lea.)

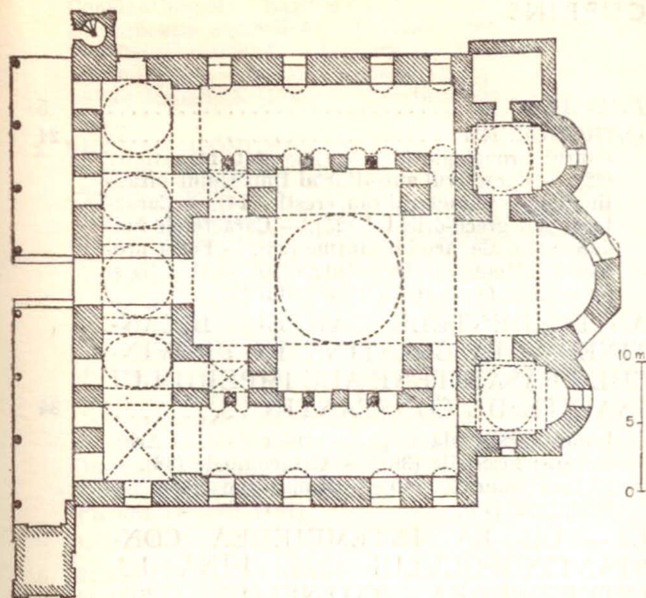
18. Gerasa, Palestina. Biserica Proorocilor, Apostolilor şi Martirilor. (464—465.)

19. Meriamlik, Cilicia. Bazilică cu cupolă. (Ultimul pătrar al secolului al V-lea.)

20. Constantinopol. Sfînta Sofia. (532—537.)

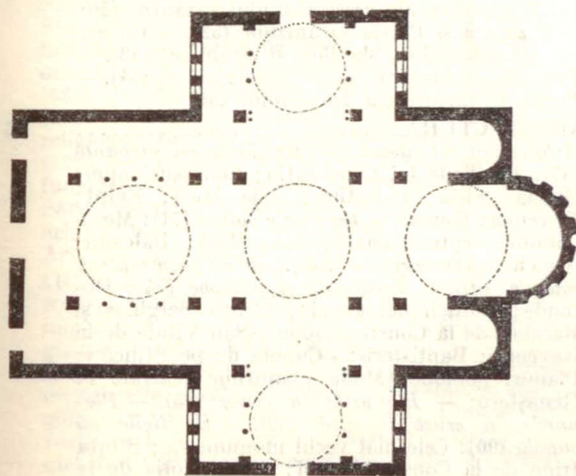


21. Constantinopol. Sfînta Irina. (Reconstruită după anul 740.)



22. Salonic. Sfînta Sofia. (Mijlocul sau al treilea pătrar al secolului al VIII-lea.)

23. Veneţia. Prima biserică a Sfîntului Marcu. (Pe la 830.)



CUPRINS

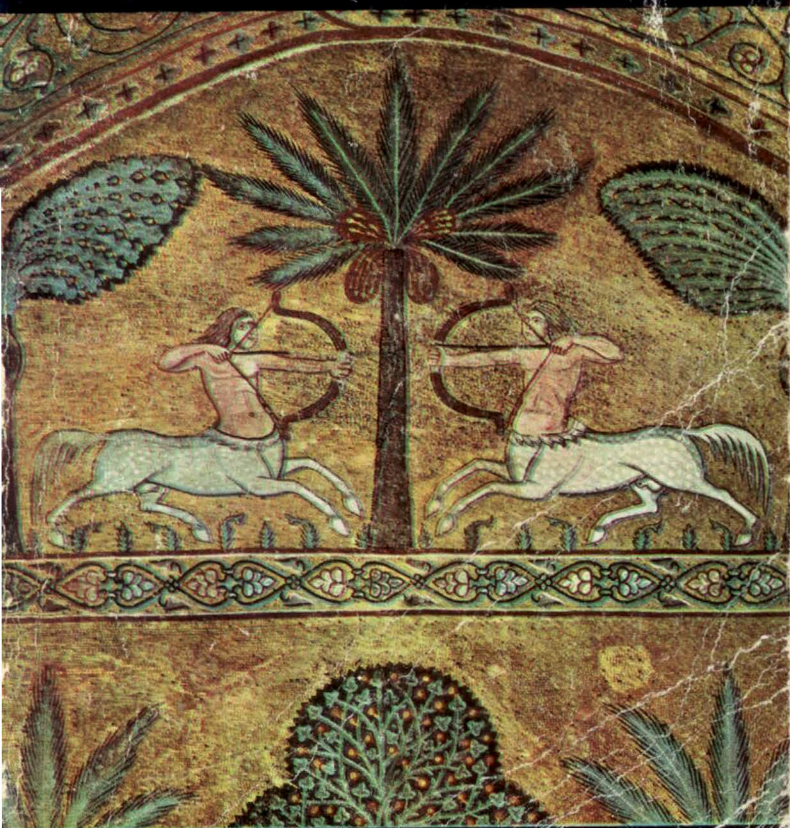
REDACTOR: GHEORGHE SZEKELY
TEHNOREDACTOR: NICOLAE M. MIHĂILESCU

BUN DE TIPAR: 21.05.1976
APĂRUT 1976 COLI DE TIPAR 12,5: PLANȘE TIP. ÎNALT 30
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7.03;
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJUL: 8000 + 20 + 80

INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ ARTA GRAFICĂ
STR. CALEA ȘERBAN VODĂ NR. 133
BUCUREȘTI, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA. 3000

Charles Delvoye

arta bizantină



Editura Meridiane

Biblioteca de artă
173

Arte și civilizații

arta bizantină



« Urmărită din aproape în aproape — pe epoci, pe genuri și pe centre autonome — evoluția artei bizantine este însoțită de pertinente comentarii menite să precizeze momentele și problemele fundamentale ale complexului univers artistic al orientului ortodox. Expunerea este clară și trădează vocația didactică a autorului, semnificativă fiind în acest sens grija cu care sînt explicați termenii de specialitate, astfel că expunerea istorică se împletește cu analiza lexicografică ».

VASILE DRĂGUȚ

Vol. I și II lei 31

Arta
bizantină

Biblioteca de artă
Arte şi civilizaţii

Consultant ştiinţific:
CARMEN-LAURA DUMITRESCU

CHARLES DELVOYE
L'art byzantin

Charles Delvoye

arta bizantină

Vol. II

În româneşte de
FLORICA-EUGENIA CONDURACHI

Prefaţă de
VASILE DRĂGUŢ

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1976

Pe copertă:

Mozaic decorativ
(detaliu), pe la 1160/70
Camera zisă a lui Roger (Ruggero)
Palazzo Reale, Palermo (Sicilia)
Fotocolor SCALA, Firenze

Partea a treia

APOGEUL: CLASICISMUL BIZANTIN, DE LA DINASTIA MACEDONEANĂ PÎNĂ LA CUCERIREA CONSTANTINOPOLULUI DE CĂTRE CRUCIAȚI (843—1204)

SITUAȚIA ISTORICĂ

Epoca la care am ajuns este aceea în care Bizanțul, îndepărtîndu-se de moștenirea romană pe care o primise, și-a dobîndit caracterele cele mai originale. Atunci și-a desăvîrșit instituțiile, și-a alcătuit culegerile de legi și enciclopediile, a favorizat înflorirea celor mai reprezentative genuri din literatura sa, și-a stabilit tipul dominant al arhitecturii religioase, și-a fixat programul decorului pictat al bisericilor sale. În toate domeniile s-a impus necesitatea rînduielii și a sistematizării. Dacă prima perioadă a evoluției sale estetice — în care arta păgînă aflată în declin se metamorfozase, prin introducerea unui conținut spiritual nou, într-o artă creștină înzestrată cu toate tradițiile trecutului — nu poate fi socotită drept arhaică, în schimb Bizanțul a cunoscut, cel puțin dintr-a doua jumătate a secolului al IX-lea pînă la începutul celui de-al XIII-lea, epoca sa de clasicism alcătuit din măsură, echilibru și armonie. Abundenței experiențelor în sensuri felurite i-a urmat voința de a desăvîrși un anume tip ales. La fel ca și în Grecia antică, acest clasicism a trecut prin două faze: mai întîi faza purității și a rigorii, sub dinastia Macedoneană; apoi, sub Comneni, începînd de la sfîrșitul secolului al V-lea î.e.n., faza cînd, într-o vreme de neliniște și de tulburări, și-au făcut apariția grația, eleganța, duioșia și patetismul.

Simțul frumosului

Bizantinii cultivați din această epocă au avut un simț foarte viu al frumosului, în care au văzut un semn de supremație și, în același timp, un agent de răspîndire a civilizației lor. Patriarhul Fotie (820-827? — 891-897?) profesa vechiul ideal elenic pentru care binele se confunda cu frumosul, și răul cu urîtul.

În scrisoarea sa pastorală trimisă regelui bulgar Boris-Mihail, care trecuse de curînd la creștinism, el cita ca dovadă a adevărului ortodoxiei desăvîrșirea sa armonioasă, asemănătoare cu aceea a unui chip frumos, și opunea caracterele ei de unitate, simplitate și imuabilitate, complexității, dezordinii și lipsei de frumusețe ale celorlalte religii sau erezii.

În prefața tratatului său *Despre ceremonii*, împăratul Constantin Porfirogenetul (913—959) justifica munca de codificare a ritualurilor aulice, pe care o inițiase, scoțînd în evidență că, dacă ele vor fi neglijate, Imperiul va fi « lipsit de podoabă și frumusețe » și cerea să se păstreze în săvîrșirea ceremonialului o ordine și o măsură care erau menite să reproducă mișcarea armonioasă a Universului. Contemporanul său, Simeon Metafrastul, a fost lăudat pentru că remaniase « Viețile sfinților » scrise anterior într-un stil grosolan și trivial, spre a le dărui frumusețea și amploarea de care erau cu totul lipsite. În epopee, vedem că Dighenis Akritas * aprecia operele de artă și frumusețile naturii.

Neasemuita frumusețe divină a ceremoniilor religioase celebrate la Constantinopol i-a făcut pe ambasadorii cneazului rus Vladimir să prefere ortodoxia greacă și nu trista religie islamică a bulgarilor mahomedani sau creștinismul lipsit de frumusețe fastuoasă al germanilor. Și Teofilact ne arată că sfîntul Clement, care i-a creștinat pe slavi, căuta să-i atragă pe bulgari la slujbe prin frumusețea bisericilor.

---

* Eroul celebrei epopei medievale bizantine cu același nume.

Forța Imperiului sub dinastia Macedoneană

Civilizația bizantină a putut să înflorească astfel deoarece Imperiul își regăsise o nouă forță în domeniile politic, militar și intelectual. Ultimii împărați iconoclaști știuseră să îndrepte consecințele nefaste ale erorilor săvîrșite de Irina.

În 867, un parvenit ambițios, Vasile, fost țăran din Macedonia, născut dintr-o familie de origine armeană, a urzit asasinarea lui Mihail al III-lea (842—867), pe a cărui metresă a luat-o de soție, întemeind astfel o dinastie care a durat mai mult decît oricare dintre înaintașele ei, întrucît a ocupat tronul timp de o sută optzeci și nouă de ani, pînă în 1056. Bizanțul a cunoscut astfel aproape două secole de stabilitate politică — cel puțin în comparație cu tulburările care agitau întreaga societate feudală a timpului, din Europa occidentală pînă la Bagdad. Puterea împăratului era mai absolută ca niciodată. În subordinea sa, dregătoriile și funcțiile s-au rînduit după o ierarhie care fusese profund modificată și sporită. Aproape toate nu mai erau desemnate prin numiri latine, ci grecești: în aceasta se poate vedea un semn că Imperiul se desprindea de originile sale romane pentru a dezvălui trăsături grecești mai accentuate.

Pe de altă parte, războaiele purtate cu energie și neînduplecare le-au îngăduit bizantinilor să-i respingă pe arabi și pe bulgari și să reia în stăpînire estul Asiei Mici, Creta, Ciprul, Siria, Palestina, Armenia, nordul Balcanilor și Italia meridională. La moartea lui Vasile al II-lea, în 1025, Imperiul se întindea din nou de la Adriatica pînă în Armenia și de la Dunăre la Eufrat. El nu mai fusese atît de puternic de pe vremea lui Iustinian.

Prestigiul Constantinopolului

Bagdadul se afla în decădere, Ctesiphonul fusese dat uitării, Roma își pierduse rangul de capitală politică și intelectuală și era sfîșiată de luptele dintre familiile nobile care prefăcuseră monumentele antice în fortărețe.

Numai Constantinopolul rămăsese singurul oraș cu adevărat prestigios care, unor popoare noi și îndeajuns de înaintate în istoria lor pentru a aspira la condiții superioare de existență, le propunea modelul cel mai desăvîrșit de organizare politică, formele de artă cele mai rafinate, eticheta cea mai fastuoasă în celebrarea ceremoniilor religioase sau laice. Niciodată el nu a exercitat asupra lumii un atît de puternic ascendent ca în această epocă.

Creștinarea slavilor de sud și de est

Această fascinație a Bizanțului explică reușita lui în opera de creștinare a slavilor, întreprinsă începînd din 863 de către Chiril și Metodiu, la inițiativa împăratului Mihail al III-lea și a patriarhului Fotie, în scopul de a-și asigura clientela țărilor învecinate cu Imperiul și de a face din ele o centură de sateliți. În 864, hanul bulgarilor, Boris I (852—889) a venit să se boteze la Constantinopol și a luat numele nașului său, împăratul Mihail al III-lea; el căpătă titlul — pînă atunci rezervat rudelor basileului — de Cezar, care a devenit în limba slavă *țar*. La întoarcerea sa, a convertit în masă întreg poporul și și-a înzestrat capitala, Pliska, cu biserici imitate după cele din lumea bizantină.

În nord-vestul Balcanilor, Serbia a primit creștinismul de la Constantinopol sub Vasile I, între 867 și 874, pe cînd Croația fusese creștinată mai devreme, între 805 și 811, de misionarii franci trimiși aici de patriarhul Aquileii, așa încît biserica acesteia trecu sub autoritatea Romei; această dualitate corespunde divergenței polilor de atracție ai celor două provincii surori: peninsula italică pentru Croația, Imperiul bizantin pentru Serbia.

În tînăra Rusie Kieviană, unde, datorită predicatorilor veniți din Bulgaria, exista cu puțin înainte de mijlocul veacului al X-lea o importantă comunitate creștină, creștinismul a marcat un progres hotărîtor cînd, în 988 sau 989, cneazul Vladimir, spre a se căsători cu principesa Ana, sora împăratului Vasile al II-lea, s-a lăsat botezat

la Chersones de preoţi greci şi a impus poporului său credinţa creştină.

Bizanţul dărui astfel bulgarilor, sîrbilor şi ruşilor nu numai o religie nouă, ci şi un model de organizare politică, o etichetă a ceremonialului curţii şi bisericii, un alfabet inspirat din limba greacă, o arhitectură şi o artă figurativă religioasă şi, de asemenea, o literatură, prin traducerea cărţilor sfinte în limbile slave.

Puterea bisericii răsăritene şi ruptura sa de biserica apuseană

Simţămîntul de putere fără pereche în domeniul religios pe care îl încerca biserica răsăriteană a dus la ruptura cu scaunul de la Roma, prima dată sub Fotie, în 867, apoi sub Mihail Cerulariul, în 1054, cînd s-a desăvîrşit schisma care mai durează încă, fără ca dealtfel contemporanii să-şi fi dat prea bine seama de urmările evenimentului. Patriarhiile de la Antiohia, Ierusalim şi Alexandria căzînd sub dominaţia arabilor şi papalitatea sustrăgîndu-se autorităţii basileului pentru a se alătura francilor, era firesc ca patriarhul de la Constantinopol să se socoată chemat să ocupe efectiv în domeniul spiritual un loc analog aceluia pe care împăratul îl deţinea în domeniul temporal, adică primul loc, şi să nu primească a se supune autorităţii pontifului dintr-un oraş decăzut.

Viaţa intelectuală sub dinastia Macedoneană

Cultura bizantină din epoca Macedonenilor a fost mai puţin exclusiv dominată de preocupările teologice şi religioase decît fusese aceea din secolele al VI-lea şi al VII-lea. Ducînd la deplină dezvoltare tendinţele care se afirmaseră mai înainte sub împăraţii iconoclaşti, ea s-a caracterizat prin gustul pentru erudiţie şi printr-o admiraţie sporită faţă de autorii Greciei antice. Timp de un secol şi mai bine, de la Teofil (829—842) pînă la Ioan Tzimiskes (969—976) s-a manifestat grija de a se aduna în bibliotecile

publice şi particulare manuscrisele autorilor antici şi de a se executa după ele copii cu frumoase litere în scrierea minusculă. Este epoca « renaşterii macedonene », în cursul căreia naţiunea greacă din Evul Mediu, prin contacte mai numeroase şi mai strînse cu operele civilizaţiei sale străvechi, a recăpătat o conştiinţă mai clară a valorii patrimoniului său şi a particularităţilor acestuia.

Viaţa intelectuală a stagnat oarecum sub Vasile al II-lea (976—1025) care, după mărturia filozofului Mihail Psellos, avea faţă de ştiinţă şi de cărturari dispreţul ostaşului aspru ocupat cu războaiele.

Marea cotitură a istoriei bizantine: venirea la putere a aristocraţiei civile

După fratele lui Vasile al II-lea, Constantin al VIII-lea (1025—1028), mort în 1028 fără moştenitori de sex bărbătesc, a urmat fiica sa Zoe (1028—1042), care s-a căsătorit pe rînd cu Roman Arghiros (1028—1034), prefect al Constantinopolului, cu Mihail al IV-lea din Paflagonia (1034—1041) şi cu Constantin al IX-lea Monomahul (1042—1055), aceştia doi din urmă aparţinînd unor familii care se ilustraseră în administraţia centrală a Imperiului. Puterea trecea din mîinile împăraţilor-soldaţi în acelea ale nobilimii civile de înalţi demnitari ai curţii, care căpătaseră o influenţă crescîndă în stat ca urmare a extinderii sarcinilor administrative sub dinastia Macedonenilor. Iubitori de fast şi de plăceri rafinate, noii împăraţi şi anturajul lor de slujbaşi cultivaţi întreţinură la Constantinopol o viaţă extrem de strălucitoare, de pe urma căreia artele profitară din belşug. Dar, prin prodigalitatea lor, ei au secătuit vistieria imperială. Decît să lupte cu armata împotriva adversarilor care asaltau Imperiul din toate părţile, ei au preferat să-i ademenească plătindu-le tributuri.

Această politică, ce ducea statul la ruină şi îl expunea loviturilor duşmanilor dinafară, a provocat reacţiunea nobilimii militare. În 1057, o insurecţie urzită de generali îl aşeză pe tron pe Isaac Comnenul, unul dintre cei mai eminenţi reprezentanţi ai

aristocrației funciare din Asia Mică. Au urmat douăzeci și patru de ani de anarhie,în cursul cărora au alternat împărați provenind din nobilimea militară și împărați aparținînd aristocrației civile.

Viața intelectuală sub regimul nobilimii civile

Sub regimul nobilimii civile, pasionată de artă și cultură, viața intelectuală a strălucit și a înflorit într-o atmosferă de o asemenea libertate, cum nu se cunoscuse vreodată și cum nu avea să se mai cunoască la Constantinopol. Un umanist ca Mihail Psellos (1018? — 1078?), hrănit adînc din poeții și prozatorii Greciei antice, și urmașul său la catedra de filozofie de la universitatea din Constantinopol, calabrezul Ioan Italis, au repus în mare cinste platonismul și chiar un anume raționalism de inspirație păgînă, care subordona teologia filozofiei, considerată ca singurul depozitar autentic al adevărului.

Triumful aristocrației militare și funciare sub dinastia Comnenilor

Astfel, pe planul religios ca și pe planurile financiar și militar, temeliile înseși ale Imperiului autoritar și ortodox erau amenințate. Pericolul nu puta rămîne fără ripostă. În 1081, Alexis I Comnenul (1081—1118), înrudit cu o mulțime de latifundiari, a izbutit să se impună și a întemeiat o dinastie care a durat ceva mai mult de un secol. Urcarea sa la tron a marcat înfrîngerea nobilimii civile din capitală și triumful aristocrației militare și funciare din provincii, mult mai direct expusă înaintării turcilor seldgiucizi în Anatolia.

Noii dușmani ai Bizanțului: turcii seldgiucizi, normanzii și venețienii

Într-adevăr, Bizanțul era nevoit să țină piept unor noi dușmani. Turcii seldgiucizi, originari din ținuturile mării Aral, își făcuseră apariția în 1055 în Asia Mică, unde izbutiseră să întemeieze un stat înfloritor,

înconjurat de emirate mai mult sau mai puțin prospere. Spre apus, normanzii, veniți din Italia meridională ca mercenari în slujba longobarzilor ce se luptau cu bizantinii, creaseră în Sicilia, sub Guiscarzi, un regat înfloritor și întreprinseseră împotriva Imperiului bizantin expediții dintre care una, în 1185, a înaintat pînă la Salonic. În ceea ce îi privește, venețienii fuseseră mai întîi vasali credincioși, datorită numeroaselor amenințări pe care le reprezentau pentru ei longobarzii, francii, arabii din Sicilia, slavii din Dalmația și, în sfîrșit, normanzii. Dar ei s-au transformat în rivali necruțători atunci cînd, datorită avîntului economic, au înțeles că, pentru a deține monopolul comerțului, la care aspirau în Mediterana răsăriteană, era necesar să doboare Constantinopolul.

Cucerirea Constantinopolului în 1204

Profitînd de prilejul oferit de neînțelegerile din sînul dinastiei Anghelilor, care urmase Comnenilor în 1185, venețienii intervenіră în afacerile interne ale Imperiului bizantin și, abătîndu-i pe seniorii latini din cea de-a patra cruciadă de la ceea ce ar fi trebuit să fie obiectivul lor, îi împinseră să ia cu asalt Constantinopolul, care căzu în mîinile lor la 13 aprilie 1204. Timp de trei zile a avut loc atunci unul dintre cele mai mari jafuri din istorie. O mulțime de opere de artă antică și de artă bizantină au fost distruse sau luate în Occident. Printr-un tratat, venețienii și cruciații și-au împărțit prăzile unui Imperiu despre care s-ar fi putut crede că-și trăise traiul.

Situația anevoioasă a Imperiului sub dinastia Comnenilor

Între timp, istoria Bizanțului fusese marcată de multe impasuri. Ca urmare a căderii în mîinile turcilor a unei părți însemnate din Asia Mică, de unde imperiul își recrutase pînă atunci cea mai mare parte din soldații săi, pentru a face față războaielor

necurmate, fu nevoit să recurgă la mercenari străini și să le plătească solde mari care, adăugîndu-se la cheltuielile exagerate ale curții, sleiră în chip primejdios vistieria. Agenții fiscului storceau populațiile, împovărate și așa de birurile în natură și pe spinarea cărora cădea întreținerea trupelor aflate în campanie. Răzmerițe, provocate de mizerie, izbucniră în provincii și la Constantinopol. Exacerbată de vrăjmășia vremurilor și de creșterea primejdiilor, sensibilitatea bizantină deveni neliniștită și îndurerată.

Viața intelectuală sub dinastia Comnenilor

Una dintre primele sarcini ale lui Alexe Comnenul a fost de a-i condamna prin sinoduri pe susținătorii doctrinelor eretice, care reînfloriseră sub urmașii lui Constantin Monomahul, datorită climatului de libertate intelectuală. Platonismul a rămas totuși foarte apreciat în păturile cultivate. Pe de altă parte, neliniștea iscată de această epocă tulbure și năpăstuită a întreținut în păturile populare, ancestral înclinate spre controverse, vestitul gust bizantin pentru discuțiile teologice.

Literatura și artele plastice din Bizanț

Oricît de interesanți ar fi scriitorii bizantini prin gîndirea și prin mărturia pe care ne-o aduc despre vremea lor, între ei și noi se interpune ecranul stilului lor artificial, retoric, bombastic și nu o dată obscur, care, în loc să folosească limba vorbită, voia să copieze greaca veche. Iată de ce, ca manifestare estetică a civilizației bizantine preferăm literaturii încătușate în carapacea unei forme în care canoanele stilului înăbușeau cel mai adesea exprimarea directă a sensibilității, arhitectura și pictura sa, care scăpau de constrîngerile unei imitații pedante a trecutului.

*

Prinse între prelungirea Imperiului roman tîrziu, reprezentat de secolele paleocreștine, și declinul — sub Paleologi — al unui stat ce se chircea mereu și a cărui imagine de slăbiciune s-a proiectat asupra restului istoriei bizantine, epocile dinastiilor Macedoneană și Comnenă nu au fost evaluate la justa lor valoare. Nu s-a apreciat întotdeauna corect originalitatea lor, nici forța lor creatoare. Fie ca paginile care urmează că poată ajuta să li se facă dreptate în domeniul artistic.

1. ARHITECTURA

ARHITECTURA RELIGIOASĂ

1. PLANUL ÎN CRUCE GREACĂ ÎNSCRISĂ

Sub dinastia Macedonenilor s-a impus formula cea mai răspîndită în arhitectura bizantină, aceea a planului în cruce greacă înscrisă, care prezenta soluția cea mai satisfăcătoare a adaptării cupolei, simbol al bolții cerești, la planul dreptunghiular moștenit de la bazilica paleocreștină. Acest tip își datorează numele faptului că patru bolți în leagăn, desenînd brațele egale ale unei cruci grecești, sprijină și încadrează cupola centrală. Pentru a neutraliza împingerile leagănelor, unghiurile dintre brațe sînt ocupate de compartimente care înscriu crucea într-un dreptunghi *(plan 26)*. La Constantinopol aceste compartimente sînt acoperite de bolți încrucișate, de calote, sau de cupole, în alte părți în general de bolți în leagăn. Cupola centrală se înalță pe un tambur în loc să fie ascunsă într-o « teacă » dreptunghiulară cum era la edificiile anterioare. Pe cînd la Sfînta Sofia de la Constantinopol și în biserica purtînd același nume de la Salonic, exteriorul era destul de greoi și parcă neglijat de arhitecți, acum etajarea volumelor, limpede articulate, traduce în exterior cu claritate dispozițiile interioare *(il. 90, 92, 93, 94, 96)*.

Dar, înainte de a se ajunge la această soluție de o perfecțiune și o sobrietate clasică, au mai existat unele tatonări.

Biserica de la Skripu Aceasta se vede în biserica Maicii Domnului de la Skripu (în Beoția), construită în 873—874 pentru a fi *catholiconul* (biserică mînăstirească principală) unei mînăstiri, grație generozității strategului themei heladice, Leon, care își avea reședința nu prea departe, la Teba *(plan 24, il. 91)*. Cupola centrală se suprapune aici peste o bazilică avînd trei nave boltite în leagăn, care sînt despărțite între ele prin pereți străpunși de uși spre extremități. Bolțile în leagăn care o sprijină transversal, la nord și la sud, depășesc aliniamentul zidurilor exterioare și desenează în afară o cruce împreună cu nava centrală, mai înaltă decît cele colaterale. Dinaintea bisericii se află un pronaos avînd un acoperiș cu o singură pantă.

În mare, dintr-un ansamblu care lasă în exterior o impresie de stîngăcie, țîșnește un nucleu central mai clar construit. (Cupola care în exterior are șaisprezece pînze este o refacere tîrzie, datînd fără îndoială de la începutul secolului al XVIII-lea.)

Gül Djami de la Constantinopol Un plan înrudit cu cele ale bisericilor Sfînta Sofia de la Constantinopol și Sfînta Sofia de la Salonic aflăm la Gül Djami (moscheea trandafirilor), biserică consacrată mai întîi sub hramul Sfintei Eufemia și care a căpătat mai tîrziu numele de Sfînta Teodosia, deoarece adăpostea moaștele acestei sfinte martirizate în 729 pentru că încercase să-i împiedice pe soldații lui Leon al III-lea să dărîme icoana lui Hristos așezată deasupra porții Chalké. Este una dintre zecile de biserici pe care Vasile I a pus să fie zidite sau reclădite din ruine *(plan 25)*.

La parter ea se prezintă ca o bazilică cu trei nave despărțite prin stîlpi, colateralele avînd bolți în cruce cu penetrații. Între patru pilaștri masivi se ridică arcurile care susțin cupola. Din înseși aceste arcuri pornesc bolțile în leagăn care

desenează o cruce în suprastructură. Patru calote mici se înalță deasupra colțurilor. Proscomidia și diaconiconul nu se aliniază încă în axul colateralelor. Partea terminală est pare să fi fost refăcută în secolul al XII-lea, sau la începutul secolului al XIV-lea; într-adevăr, ea vădește trăsăturile proprii școlii constantinopolitane din acea epocă: abside cu mai multe laturi la exterior (șapte la absida principală, cinci la absidele laterale) și decor cu nișe suprapuse.

Atik Mustafa Pașa Djami

Ne aflăm mult mai aproape de soluția finală cu biserica cunoscută sub numele de Atik Mustafa Pașa Djami, fără să o putem identifica în mod cert cu una dintre bisericile vechiului cartier al Blachernelor, unde este așezată. S-au citat nume de biserici ca Sfinții Petru și Marcu, construită sub Leon I (457—474), care ar fi fost reclădită ulterior, sau chiar Sfînta Tecla, rezidită de Isaac Comnenul în 1059.

Cupola se sprijină pe patru bolți în leagăn ce se reazemă pe zidurile străpunse de uși care izolează cele patru compartimente din unghiuri. Constructorii au renunțat la tribune și la arcadele care le suportau la parter. Proscomidia și diaconiconul sînt de astă dată înscrise în axul colateralelor.

Acest plan a fost aplicat de asemenea, în a doua jumătate a secolului al IX-lea, la Kalenderhane Djami de la Constantinopol, care a fost poate biserica mînăstirii Hristos Akataleptos (=Nepătrunsul) și la Hosios David de la Salonic.

Biserici constantinopolitane între secolele X—XII

La sfîrșitul secolului al IX-lea, sau la începutul celui de-al X-lea, formula s-a perfecționat și a dat naștere unui tip mult mai clar de plan în cruce greacă. Este vorba despre acela pe care l-am definit la începutul acestui capitol și care s-a răspîndit în Imperiu. Nu știm dacă fusese realizat

mai înainte în unele dintre numeroasele biserici pe care Vasile I le-a construit cu un fel de frenezie, de parcă ar fi vrut să arate în chip răsunător că odată cu el începea într-adevăr o nouă dinastie și o nouă perioadă din istoria Bizanțului. Din nefericire, pînă la noi n-a ajuns nimic din aceste edificii în afară de mențiunile mai mult sau mai puțin explicite din texte. Astfel știm că vestita *Nea*, Noua Biserică ridicată între 876/877 și 881 în incinta Marelui Palat întru cinstirea lui Hristos, a Maicii Domnului, a arhanghelilor Mihail și Gavril și a sfinților Ilie și Nicolae, avea cinci cupole, adică bineînțeles o cupolă centrală și patru cupole în unghiuri, ceea ce se potrivește foarte bine și unui plan ca acela de la Gül Djami, și unuia ca acela de la Atik Mustafa Pașa Djami, sau chiar cu formele mai elaborate ale planurilor în cruce greacă înscrisă. La fel se întîmplă și cu *Pentacubucleionul* din Marele Palat, sală profană, avînd și ea cinci cupole, ridicată de Vasile I. În orice caz, intensa activitate constructivă care s-a desfășurat atunci nu a putut decît să contribuie la progresele arhitecturii.

Tipul închegat al planului în cruce greacă înscrisă îl aflăm în secolul al X-lea la biserica Maicii Domnului de la mînăstirea construită de Constantin Lips, drongar (amiral șef) al flotei, și tîrnosită în 908 în prezența lui Leon al VI-lea Filozoful (Fenari Isa Djami) *(plan 32)*, la biserica mînăstirii Myrelaion (Bodrum Djami), ridicată de Roman Lekapenos (920—944), și la Kilisse Djami (poate o biserică închinată Sfîntului Teodor), unde planul a fost tratat cu mai multă grijă pentru detaliu *(plan 26; il. 90)*. Am putea cita de asemenea, după descrierea făcută de diaconul Grigore, biserica Sfîntul Dumitru, construită de Leon al VI-lea (886—912) în Marele Palat, dacă ea s-ar fi păstrat pînă în zilele noastre.

Preocupați să dea interiorului edificiilor mai multă unitate și eleganță, arhitecții au ușurat stîlpii care suportau cupola și chiar i-au înlocuit uneori prin coloane. Ei au suprimat zidurile care legau acești suporți cu pereții exteriori, îngăduind

astfel trecerea cu uşurinţă dintr-o parte a bisericii în cealaltă. Dar o încercare atît de îndrăzneaţă nu era posibilă decît cu ajutorul cupolelor de dimensiuni reduse. Noile biserici bizantine sînt mult mai mici decît monumentalele lor înaintaşe din epoca paleocreştină. Unui simţ al amplorii şi al majestăţii, moştenit de la romani care îl deţineau ei înşişi, în bună măsură, de la monarhiile elenistice, i-a urmat — printr-o fericită îmbinare între exigenţele tehnicii, aspiraţiile sensibilităţii şi desigur adeseori fără îndoială constrîngerile economice — un gust al măsurii care ne aminteşte de acela al clasicismului elenistic şi care permite să se realizeze, la interior şi la exterior, efectele unui ritm plin de nerv. În ce priveşte planul, mai notăm că dorinţa de a « aera » interiorul duce la adăugarea unei travei între braţul răsăritean al crucii şi hemiciclul absidei, spre a mări spaţiul altarului. Partea rezervată credincioşilor formează astfel un tot simetric, ale cărui elemente se rînduiesc în jurul cupolei centrale, iar de o parte şi de alta, la est şi la vest, îi corespund altarul şi pronaosul. Aceste planuri constantinopolitane în cruce greacă sînt izbînzi desăvîrşite ale echilibrului şi logicii.

Dorinţa de zvelteţe în elevaţie duce la înălţarea cupolei pe tambur într-un asemenea grad încît, spre deosebire de Sfînta Sofia, cupola nu-şi mai impune prezenţa dintr-o dată celui care intră în edificiu. Tot gustul pentru formele omogene, radiante şi bine echilibrate şi, în acelaşi timp, gustul pentru uşurarea maselor arhitecturale a dus la înlocuirea bolţilor în leagăn cu calote în compartimentele de colţ. În sfîrşit, dorinţa de a realiza o eleganţă nervoasă şi o modulaţie a pereţilor a dus la adîncirea unor nişe în grosimea pereţilor laterali ai pronaosului, proscomidiei şi veşmîntarului.

Exteriorul edificiilor răspunde aceleiaşi estetici şi, la decorarea lor, arhitecţii constantinopolitani au dat dovadă de multă ingeniozitate şi rafinament. Pentru a însufleţi rigoarea maselor arhitec-

turale, ei au căutat jocuri de umbre şi de lumini, au compartimentat suprafeţele, au scobit pereţii. La Kilisse Djami, tamburul cupolei este alcătuit din douăsprezece laturi, accentuate fiecare de proeminenţa unei arcade. Pe muchii se rotunjesc colonetele angajate de cărămidă, pe care se sprijină arcuri ce răscroiesc acoperişul în festoane. Cărămizi cu muchiile întoarse în afară ca nişte « dinţi de ferăstrău » formează capitelurile colonetelor, precum şi cornişele de deasupra arhivoltei arcadelor. Bolţile în leagăn sînt învelite de acoperişuri în două ape care se termină cu frontoane triunghiulare mai ascuţite decît la edificiile anterioare. Pe faţadele laterale, la nord şi la sud, trei arcade în retragere sînt adîncite în grosimea zidului. Absida este împărţită în cinci laturi, aşa încît să reproducă ritmul acelei părţi din tamburul cupolei care îi corespunde la est. Două zone de arcade, destul de joase, se suprapun la exteriorul absidei. În cele de sus, oarbe, sînt adîncite nişe. În partea de jos, cele trei arcade mediane sînt străpunse de ferestre. În ce priveşte paramentele, constructorii constantinopolitani, care foloseau uneori doar cărămida (de exemplu la Bodrum Djami), au preferat, mai cu seamă la Kilisse Djami, să alterneze o asiză de pietre cu unul sau mai multe straturi de cărămidă, astfel încît să producă o vibraţie de culori. De asemenea le-a plăcut să împartă faţadele în două etaje, printr-un brîu orizontal la înălţimea capitelurilor coloanelor şi la punctul de pornire al bolţilor. O anumită neregularitate în traseul asizelor, în conturul unghiurilor pereţilor sau al circumferinţei bazei cupolei introduce un element de libertate pitorească şi salvează aceste edificii de rigiditate, în maniera corectărilor optice practicate în Antichitate. Şi cum adesea aceste biserici erau înconjurate de copaci cu frunziş tremurător, filtrînd umbră şi lumină, se crea un univers asemănător, însufleţit de un joc necurmat de culori, de volume fragmentate şi de linii în mişcare ce le învăluiau şi le pătrundeau. O armonie vie era

stabilită între *cosmos* şi biserică, privită ca un reflex simbolic al primului.

Planul în cruce greacă înscrisă a fost folosit cu precădere la Constantinopol în secolele al XI-lea şi al XII-lea. El a fost ales, de pildă, pentru biserica mînăstirii Hristos-Pantepopt (= Care vede totul) (Eski Imaret Djami), zidită înainte de 1087 de către Ana Dalassena, mama preacucernică a lui Alexe I Comnenul. Putem cita de asemenea, la mînăstirea închinată lui Hristos-Pantocrator (Atotstăpînitorul) (Molla Zeirek Djami), construită de Ioan al II-lea Comnenul (1118—1143) şi de prima lui soţie, Irina, fiica lui Ladislau al Ungariei, bisericile nord şi sud, puse respectiv sub hramul lui Hristos-Pantocrator şi Fecioarei-Eleusa (Îndurătoarea). Aceste două biserici sînt legate printr-o capelă funerară dedicată sfîntului Mihail şi destinată de Ioan al II-lea Comnenul să înlocuiască biserica Sfinţii Apostoli ca loc de îngropăciune al noii dinastii. Două cupole elipsoidale se ridică deasupra unicei nave. Lucrările de curăţire întreprinse de « Byzantine Institute » au scos la iveală somptuosul paviment al bisericii de sud, alcătuit din panouri în care porfirul roşu, porfirul verde, verdele antic, marmura galbenă şi dolomitul alb desenează ample motive geometrice şi chiar, pe margini, subiecte figurative: anotimpuri, semne ale zodiacului, muncile lui Hercule (sau episoade din povestea lui Samson).

Trebuie să reţinem că atît la biserica lui Hristos-Pantepopt cît şi la aceea a lui Hristos-Pantocrator, amîndouă ctitorii ale familiei imperiale, tribunele, care dispăruseră din obiceiul constantinopolitan, şi-au făcut reapariţia deasupra pronaosului, desigur pentru celebrarea anumitor ceremonii.

Salonicul şi Macedonia

Şcoala de arhitectură de la Constantinopol şi-a întins influenţa asupra Macedoniei. La Salonic, al doilea oraş din Imperiu, doritor să imite capitala, constructorii au rămas credincioşi spiritului şi procedeelor ei. Biserica Fecioarei Căldărarilor, construită în 1028 de Cristofor, guvernator al Longobardiei (de fapt al Italiei meridionale, unde se aflau seniorii longobarzi) nu se deosebeşte de edificiile ridicate în apropierea Cornului de Aur *(il. 93)*. Locuitorii Salonicului s-au dovedit conservatori menţinînd cîteva dintre formulele cele mai vechi ale Constantinopolului: folosirea exclusivă a cărămizii dispuse în asize despărţite prin straturi de mortar roşietic; tamburul cupolei centrale cu opt laturi încoronat de o cornişă rectilinie; absida avînd la exterior trei laturi. Fecioara Căldărarilor este mai apropiată de Bodrum Djami decît de Kilisse Djami. Grija de a ocoli monotonia şi severitatea care ar fi fost generate de repetiţia liniilor drepte a determinat adoptarea unor frontoane curbe pentru traveele nartexului. Şi, în acelaşi chip, s-au rotunjit cornişele cupolelor ce se înalţă peste colţurile de la vest: este o formulă a viitorului care se va impune la Constantinopol şi la Salonic începînd cu dinastia Comnenilor.

Influenţa Constantinopolului este foarte vădită şi în biserica mînăstirii Sfîntului Pantelimon, de la Nerezi, nu departe de Skopje, construită în 1164 de unul dintre cei mai mari feudali ai timpului, principele Alexis Comnenul, nepot al împăratului Alexis I şi văr primar cu Manuel I, care fără îndoială era posesorul unor domenii în această regiune *(il. 92)*. Paramentul zidurilor este făcut din asize alternate, de pietre şi de cărămizi. Cornişa orizontală a tamburului central, frontoanele triunghiulare ale celor patru tambururi din colţuri şi ale braţelor nord şi sud ale crucii, absida cu trei laturi lipsită de o zonă superioară de arcade decorative dovedesc un gust pentru severitate care nu mai era la modă în acea epocă la Constantinopol. Se poate vedea în aceasta o trăsătură a spiritului conservator provincial. Un anume arhaism apare de asemenea în plan, unde compartimentele din colţuri sînt încă despărţite de naos prin pereţi, ca în tipul atestat la

Atik Mustafa Paşa Djami. Cele patru cupole din colţuri amintesc de biserica *Nea* a lui Vasile I şi de alte edificii contemporane.

Şcoala greacă Şcoala greacă se deosebeşte net de aceea de la Constantinopol prin gustul său pentru severitate îmbinat cu gustul pentru sobrietate. Grecia care, în epoca paleocreştină, folosise bucuros sistemul de zidărie cu blocaj, s-a reîntors la paramentele de piatră fasonată cu destul de mare grijă. La Atena constructorii par să fi fost sensibili la exemplul frumoaselor ziduri ortogonale oferit de Parthenon, Erechteion şi Hephaisteion, edificii aflate încă în picioare şi care slujeau drept biserici de mai multe veacuri. La Mitropolia Mică (cf. J. şi G. Roux, *La Grèce*, fig. 93), în realitate fostă biserică a unei mînăstiri închinate Sfîntului Nicolae, pe care unii o datează la începutul secolului al XI-lea, şi alţii în al XII-lea, s-au refolosit chiar blocuri de marmură pentelică, de Hymet şi de Paros provenind din monumentele antice, precum şi plăci sculptate, unele dintre ele păgîne, altele datînd din epoca iconoclastă sau din secolul al X-lea. O dorinţă identică de precizie i-a îndemnat pe creatori să taie în marmură albă colonetele şi cornişele arcuite care încadrează cele opt laturi ale tamburului cupolei: acest decupaj de linii foarte curate întăreşte limpezimea formelor arhitecturale.

Biserica Sfinţilor Teodori, ridicată pe la 1070 de spatharocandidatul Nicolae Calomalos, oferă un exemplu mai închegat despre realizările şantierelor ateniene *(il. 94)*. Pe cînd la Constantinopol cărămida permitea efectele pitoreşti, la Atena şi în Grecia tehnica pietrei a ajutat la menţinerea a tot ceea ce putea dărui construcţiei un aspect ferm şi pur: frontoane triunghiulare, abside cu trei laturi, tambururi octogonale, pereţi drepţi, evident fără nişe sau arcade. În acelaşi spirit, ferestrele sînt de dimensiuni mai mici şi în număr mai redus decît la Constantinopol. Aşa cum a formulat foarte bine G. Millet, Grecia a îndrăgit

« suprafeţele netede, liniile drepte, unghiurile clare ». Dar ea introduce un element de podoabă prin folosirea discretă a cărămizii. Fiecare piatră, bine tăiată, este prinsă între cărămizi dispuse orizontal şi vertical după tehnica « paramentului celular ». Brîie în dinţi de ferăstrău încing faţadele de-a lungul lor, se arcuiesc deasupra uşilor şi ferestrelor, desenează sferturi de cerc ce se sprijină de marginile ferestrelor geminate de la etaj. Limitate de această linie de umbră dantelată, cărămizi, separate între ele prin straturi groase de mortar, formează ancadramentul şi timpanul ferestrelor. În sfîrşit, discuri de faianţă arabă erau încastrate pe alocuri, mai ales în mijlocul timpanului ferestrelor: astăzi din ele n-au mai rămas adesea decît scobiturile destinate să le adăpostească. Uneori între pietre au fost aşezate cărămizi desenînd litere greceşti sau chiar semne cufice, cînd caligrafiate cu grijă şi lesne de citit, cînd simplificate şi deformate.

În ceea ce priveşte planul şi împărţirile interioare, şcoala greacă se deosebeşte de şcoala de la Constantinopol prin mai multe trăsături. Altarul nu mai este alcătuit dintr-o travee suplimentară intercalată între absidă şi braţul răsăritean al crucii, ci este rezervat în acest braţ şi în partea învecinată a colateralelor. Acest plan, mai puţin simetric decît acela de la Constantinopol, pare să fie de un tip mai vechi. De asemenea, printr-un efect al spiritului conservator, compartimentele din colţuri sînt acoperite de bolţi în leagăn puţin cam greoaie şi nu de bolţi încrucişate sau de calote, mai aeriene.

Italia meridională şi Sicilia Planul în cruce greacă înscrisă a fost ales pentru cîteva biserici din Calabria şi din Sicilia, cu deosebire pentru cele ale mînăstirilor basiliene*. San Marco de la Rossano este unul dintre cele mai bune exemple de acest

* Nume ce provine de la regula de viaţă monahală impusă de sf. Vasile cel Mare.

fel. Patru cupole se înalţă peste compartimentele din colţuri *(il. 96)*, ca în anumite biserici de la Constantinopol şi ca la Sfîntul Pantelimon de la Nerezi.

Rusia Kieviană Planul în cruce greacă înscrisă, în versiunea sa constantinopolitană, a fost adoptat de Rusia Kieviană atunci cînd ruşii nu s-au mai mulţumit cu bisericile lor de lemn. După Cronica de la mînăstirea Ipatiev, Vladimir ar fi chemat meşteri bizantini pentru construirea bisericii Dijmei (Desiatinei), numită astfel pentru că prinţul o construise şi o înzestrase cu a zecea parte din veniturile sale. Acest edificiu a fost zidit între 989 şi 996, întru cinstirea Adormirii Maicii Domnului. El nu ne este cunoscut decît datorită săpăturilor, dar acestea par să fi arătat că era clădit în cruce greacă înscrisă. În orice caz acest plan a fost aplicat la catedrala Schimbării la Faţă, zidită la Cernigov de Mîstislav, fiul lui Vladimir, şi terminată de fratele său mai mare, Iaroslav cel Înţelept (1019—1054) pe la 1036. Această biserică păstrează în braţele crucii tribunele pe care Constantinopolul le suprimase din acest loc de mai multe secole: prinţul slav şi anturajul său voiau să imite eticheta capitalei Imperiului, unde *basileul* şi curtea sa, la Sfînta Sofia şi în alte sanctuare vechi, asistau la slujbe în tribune de unde dominau gloata credincioşilor şi primeau aici împărtăşania.

Atunci cînd Iaroslav cel Înţelept a mărit Kievul şi a ridicat aici numeroase construcţii menite să rivalizeze cu acelea de la Constantinopol, el a adoptat pentru catedrala Sfînta Sofia, zidită între anii 1037 şi 1046, un plan mai amplu. Sub refacerile din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea care, după o perioadă de părăsire la sfîrşitul Evului Mediu, au transformat-o într-un edificiu baroc polono-ucrainean, se poate vedea că la origine ea avea cinci nave terminate fiecare spre răsărit cu o absidă şi mărginite pe celelalte trei

laturi de un portic *(plan 27; il. 98)*. Fără îndoială, neputînd să imite Sfînta Sofia de la Constantinopol sau vreo altă biserică impunătoare cu cupolă de pe vremea lui Iustinian, a căror prezenţă în capitala Imperiului nu mai făcea necesară înălţarea unor noi sanctuare mari pentru ceremonii, în oraşul de pe Nipru s-a ţinut să se dea o mai mare maiestate tipului de biserică în cruce greacă, prin sporirea navelor. Sfînta Sofia de la Kiev era încununată de treisprezece cupole: una mare în centru, şi alte douăsprezece mai mici repartizate pe fiecare dintre compartimentele din colţuri. Intenţia simbolică era aceea de a-l evoca pe Hristos înconjurat de cei doisprezece apostoli. Constructorii au putut fi influenţaţi în această direcţie de obiceiul existent de a se înălţa peste vechile biserici ruseşti de lemn mai multe cupole: Sfînta Sofia de la Novgorod, construită din lemn de stejar de către Vladimir nu avusese oare, după mărturia cronicilor, treisprezece cupole? Înrîuririi Constantinopolului i se datorează zonele de arcade şi de nişe care decorează absidele, ferestrele numeroase şi alternanţa în parament a asizelor din blocuri de cuarţit cu straturi de cărămizi şi de mortar roşietic. Cornişele orizontale ale cupolelor, care în capitala Imperiului erau atunci înlocuite cu cornişe festonate, s-au menţinut la Kiev. În schimb, frontoanele triunghiulare pe care Constantinopolul le elimina treptat au fost total abandonate la catedrala lui Iaroslav în favoarea liniilor curbe. În interior au fost amenajate tribune, pentru desfăşurarea ceremoniilor princiare, peste pronaos şi colaterale, de jur-împrejurul crucii centrale (a bolţilor).

Cu etajarea sa de acoperişuri rotunjite deasupra bolţilor în leagăn şi a cupolelor cu cornişe orizontale înălţate pe tambururi zvelte, Sfînta Sofia de la Kiev are o înfăţişare cu totul deosebită, în care elementele împrumutate de la Constantinopol, dar alese şi potrivite după gustul local se împletesc într-un ansamblu care devine tipic pentru Rusia.

Planul catedralei de la Kiev a fost reluat sub o formă simplificată la biserica Sfînta Sofia construită la Novgorod între anii 1045 şi 1050 de către Vladimir, fiul lui Iaroslav, spre a înlocui sanctuarul de lemn, dedicat aceluiaşi hram, care fusese ridicat de bunicul său, Vladimir, şi distrus în 1045 de un incendiu *(il. 97)*. Este evidentă aici acea propensiune spre verticalitate pe care o cerea imensitatea cîmpiei ruseşti, unde edificiile puteau fi văzute de departe, şi care va fi caracteristică pentru şcoala de la Novgorod. Cu aceasta însă părăsim domeniul artei bizantine pentru a intra în acela al artei ruse.

Alături de asemenea edificii, în care fastul princiar ţinea să se afişeze, alte biserici de la Kiev şi de la Novgorod au rămas credincioase planului în cruce înscrisă cu trei nave fără tribune. La Kiev, folosirea unor paramente din straturi de cărămizi separate prin mortar trandafiriu face să apară mai strînsă asemănarea cu clădirile de la Constantinopol, pe cînd la Novgorod blocajul acoperit cu tencuială albă conferă faţadelor o înfăţişare specifică, dar şi aceasta ne îndepărtează de arta bizantină.

Biserici de la Athos

În bisericile — *catholicon* — ale mînăstirilor de la Athos, planului în cruce greacă înscrisă i se adaugă elementele necesare celebrării slujbelor religioase, care ocupă un loc însemnat în viaţa călugărilor: absidele (numite *horoi)* care lărgesc braţele nord şi sud ale crucii, destinate corurilor de cîntăreţi ce-şi dau replica şi care generează planul triconc; pronaosul dublu sau *liti* (= procesiune) pentru *acolouthia,* suită de rugăciuni care se recită la diferite ceasuri din zi sau din noapte; capele laterale sau *paraclessia,* avînd şi ele un plan în cruce greacă înscrisă *(plan 28)*. Dinaintea pronaosului se află un portic. Absida cu cinci laturi şi tamburul cupolei cu şaisprezece laturi, ale căror arcade în cintru ondulează acoperişul, sînt datorate influenţei Constantinopolului.

În bisericile cu plan în cruce greacă înscrisă, ale căror tipuri le-am trecut în revistă, cupola se sprijinea pe suporţi prin mijlocirea pandantivilor. Dar mai existau şi altele, reduse ca număr, în care cupola se lega de careul bazei prin trompe de colţ. Am văzut mai înainte că pandantivul provenea din Siria romană, pe cînd trompa de colţ aparţine mai ales Persiei sasanide. Ea a fost utilizată în special la bisericile din teritoriile apropiate de Persia, în Armenia, în Georgia, în Mesopotamia şi în Asia Mică. După cît se pare, şi Constantinopolul a folosit-o în unele biserici. Dar nici una dintre ele nu s-a păstrat pînă la noi. Cel mult se poate presupune existenţa unor trompe — după descrierea făcută la începutul secolului al XV-lea de Ruy Gonzalez Clavijo, ambasadorul regelui Castiliei — în biserica Fecioarei Peribleptos, construită de Roman al III-lea Arghiros (1028—1034) şi la Sfîntul Ioan Botezătorul din Petra, în secolul al XI-lea sau al XII-lea. Unor ctitorii imperiale i se datorează, fără doar şi poate, apariţia acestui tip în Grecia la sfîrşitul secolului al X-lea sau în al XI-lea. După o tradiţie atestată de anumite documente, Hosios Lukas din Focida, cea mai veche biserică cu trompe de colţ din Grecia, ar fi fost zidită de Roman al II-lea (959—963), care ar fi trimis « arhitecţii, planurile şi decoratorii ». Din pricina datei mozaicurilor, care sînt considerate mai recente, în general această mărturie a fost recuzată, dar se admite astăzi că Hosios Lukas se datorează intervenţiei unui împărat, poate Vasile al II-lea, care ar fi împlinit o dorinţă a lui Roman al II-lea, tatăl său, cînd s-a dus la Atena după victoria sa asupra bulgarilor. Pe de altă parte, biserica Nea Moni din Chios, prevăzută şi ea cu trompe, a fost construită între anii 1042 şi 1048, graţie dărniciei lui Constantin al IX-lea Monomahul şi în legătură cu ea o tradiţie locală spune că împăratul ar fi « trimis arhitectul principal şi alţi artişti ».

La Nea Moni, care prezintă planul cel mai simplu, stîlpii care poartă trompele sînt în realitate pilaştri angajaţi în zid şi cupola acoperă întreg naosul: deci ne mai aflăm încă în prezenţa unei bazilici cu o navă acoperită de o cupolă, ca şi la modelele armene. Acelaşi tip se regăseşte în bisericile mai noi din Chios, unde a făcut şcoală, şi de asemenea în Cipru.

Dar Hosios Lukas din Focida *(plan 29)* oferă o variantă mai complexă care se apropie de planul în cruce greacă. Pentru a susţine mai bine împingerile cupolei, careul pe care îl domină este înconjurat la nord, la sud şi la vest de trei galerii cu travee boltite în cruce, peste care se ridică tribune. Altarul tripartit care se deschide spre careul central este flancat de două capele suplimentare. Planul devine un pătrat în care se înscrie o cruce, dar de astă dată cu braţele mai înguste şi cu mai multe compartimente periferice, din cauza prezenţei unui număr de opt suporţi, în loc de patru. Bolţile cu penetraţii, firidele adîncite în pereţii laterali ai altarului şi ai pronaosului, tribunele, ferestrele mari sînt tot atîtea elemente care vădesc un plan de origine constantinopolitană. Dar paramentul zidurilor făcut din pietre şi ornamentele de cărămidă sînt proprii şcolii greceşti. Dacă arhitectul şi planurile au venit din capitală, în schimb materialele şi muncitorii au fost din partea locului.

Impresia de amploare monumentală care se desprinde din aceste biserici şi care le face să pară mai vaste decît sînt în realitate, le înrudeşte mai degrabă cu creaţiile grandioase din epoca lui Iustinian, decît cu edificiile contemporane. Şi ea tinde să confirme opinia că avem de-a face într-adevăr cu construcţii datorate iniţiativei unor împăraţi.

Tipul atestat la Hosios Lukas este cunoscut doar în Grecia continentală, unde mai este întîlnit în şapte biserici, începînd din al doilea pătrar al secolului al XI-lea pînă la sfîrşitul secolului al XIII-lea. Pentru sfîrşitul secolului al XI-lea, Daphni este unul dintre exemplele pe bună dreptate vestite *(il. 95)*. Tribunele au dispărut aici sub înrîurirea obiceiurilor locale. Paramentul « celular » pe un soclu de pietre mari de talie este pur grec. În partea de sus a absidei, între două brîie în dinţi de ferăstrău, o friză de cărămizi desenează o meandră simplificată. Cupola este de tip constantinopolitan evoluat, cu şaisprezece laturi avînd semicolonete de cărămidă.

3. TIPURILE BAZILICALE

Tipurile bazilicale au supravieţuit în provinciile şi în teritoriile balcanice de la marginea Imperiului, mai ales pentru bisericile episcopale (mitropolii), fără îndoială deoarece înlesneau circulaţia credincioşilor şi permiteau celebrarea procesiunilor potrivit ceremonialului. Cu modificări mai mult sau mai puţin însemnate regăsim cele trei variante din epoca paleocreştină.

a) Bazilicile cu şarpantă

Acest tip s-a menţinut cu pronaosul său, cu cele trei nave despărţite prin coloane şi cu etajul de ferestre în partea de sus a zidurilor navei mediane deasupra colateralelor, dar lipsit de atrium (pridvor). Avem un specimen frumos al acestui tip, de prin secolul al XI-lea sau de la începutul secolului al XII-lea, în Macedonia răsăriteană, la Mitropolia din Serres, foarte bine restaurată de serviciul grec de specialitate. Biserica are — şi este un lucru excepţional pentru acea epocă — tribune peste colaterale.

Este tipul pe care Boris I al Bulgariei, după ce s-a convertit la creştinism în 864, l-a adoptat pentru catedrala pe care a ridicat-o în capitala sa, Pliska. Pentru a celebra ceremoniile după modelul acelora care se desfăşurau în marile sanctuare de la Constantinopol, el a înzestrat edificiul cu tribune peste colaterale şi peste pronaos, în faţa căruia se afla un pridvor (atrium) cu patru porticuri, care i-a dat înfăţişarea monumentală a vechilor biserici paleocreştine. S-a făcut însă o inovaţie separîndu-se navele printr-o

alternare de stîlpi și de coloane simple sau duble.

Formula a fost împinsă mai departe la un grup de bazilice unde nu s-au mai folosit decît stîlpi în locul coloanelor. Astfel, navele sînt de fapt despărțite prin pereți străpunși de deschideri. Este cazul bisericii Sfîntul Ahile, pe malul meridional al lacului Prespa, în Macedonia, care își datorează poate tribunele faptului că ar fi fost construită de un împărat. Datarea sa face obiectul unor controverse și nu se știe dacă a fost ridicată de Boris I, de țarul bulgar Samuil (976—1014), care a strămutat aici, în 983, moaștele sfîntului Ahile pînă atunci păstrate la Larisa, sau de împăratul bizantin Vasile al II-lea, după ce acesta a reluat regiunea din mîinile bulgarilor în 1018.

b) Bazilicile boltite Alte bazilici aveau cele trei nave boltite în leagăn și întîlnim aici două formule atestate mai înainte în Lycaonia. Uneori nava centrală era oarbă, fiind învelită de același acoperiș ca și colateralele care se ridicau aproape pînă la aceeași înălțime. Această formulă a fost adoptată la Trapezunt pentru biserica cunoscută astăzi sub numele de Nakip Djami (secolele X—XI) sau în Laconia la Zarafona (Adormirea Maicii Domnului, secolele XI—XII). Alteori nava mediană era mai ridicată decît colateralele și luminată de un șir de ferestre străpunse în partea de sus a zidurilor, deasupra colateralelor, după modelul bazilicilor cu șarpantă. Avem astfel de exemple la Trapezunt (Sfînta Ana, 884—885), la Mesembria (în Tracia, astăzi Nesebăr, în Bulgaria, biserica Sfîntul Ștefan, cunoscută și sub numele de Mitropolia Nouă) și la Kastoria (în Macedonia apuseană, Sfinții Anarghiri: secolul XI; Taxiarchis Mitropóleos: secolul XI; Sfîntul Ștefan: secolele XII—XIII).

Bisericile de la Kastoria merită de asemenea să ne rețină atenția pentru aspectul atît de deosebit al pereților, care atestă gustul foarte viu al bizantinilor pentru efectele coloristice,

chiar și în paramentele arhitecturale. Asizele isodome (de înălțime egală) de pietre grosolan cioplite sînt cel mai adesea despărțite — după moda constantinopolitană — prin două straturi de cărămidă, alteori prin trei sau patru. În interiorul fiecărui șir, pietrele sînt izolate prin cărămizi încrucișate în așa fel încît să formeze un motiv care ar putea fi o monogramă: este o variantă a paramentului « celular », specifică pentru Kastoria. Folosirea din abundență a mortarului este caracteristică Macedoniei. Pe alocuri, cărămizile desenează pe fațade ornamente ceramoplastice: cercuri străbătute de raze, romburi. Înscrise sub o arcadă în dinți de ferăstrău, ele formează ancadramentul și timpanul ferestrelor.

c) Bazilicile cu cupolă Bazilica cu cupolă și-a păstrat și ea o oarecare trecere. În Lycia a fost zidită una, la sfîrșitul veacului al IX-lea sau în cursul celui de-al X-lea, la Dere Ahsi. Imitarea capitalei apare limpede în mai multe trăsături, de tradiție veche sau de origine recentă: tribune peste colaterale și bolți încrucișate în pronaos, firide arcuindu-se în proscomidie și în diaconicon, o travee între altar și bolta în leagăn care susține la est cupola, paramente de piatră cu straturi de cărămidă, octogoane flancînd biserica în ambele părți.

Observațiile făcute de curînd la Sfînta Sofia de la Ohrid au stabilit de asemenea că o cupolă, dărîmată de turci, se ridica peste nava centrală a acestei biserici, care ar fi fost construită de Boris I, după anul 864, de țarul Samuil (976—1014) sau cel mai tîrziu de Vasile al II-lea cînd a recucerit orașul de la bulgari în 1016 *(il. 99)*. Tribunele și capelele care mai există astăzi deasupra pronaosului, proscomidiei și diaconiconului s-ar fi continuat și deasupra colateralelor.

În Serbia, bisericile clădite în ultima treime a secolului al XII-lea de Ștefan Nemania, care izbutise să se elibereze de sub tutela bizantină,

sînt bazilici cu o singură navă acoperită de o cupolă, cu scurte vestibuluri laterale şi un altar tripartit. Cele mai vechi, ca Sfîntul Nicolae de la Kurşumlija, pe Toplița (între 1168 şi 1172, dacă nu este chiar anterioară acestei date) au încă zidurile făcute din paturi de cărămizi separate prin straturi de mortar de două ori mai groase, care ascund o altă asiză de cărămizi. Dar, sub influenţa Occidentului romanic, bisericile următoare prezintă un parament de pietre — adesea de marmură — cioplite cu o precizie desăvîrşită *(il. 101)*. Decorul exterior de arcaturi şi de mici console, ca şi portalurile cu arhivolte retrase sub un fronton şi timpanele sculptate, provin din Italia. Aşa cum a spus foarte frumos G. Millet, « Italia dă ceea ce se vede, Bizanţul ceea ce se ascunde ». S-a constituit astfel o arhitectură după chipul tinerei Serbii independente, care ştia să combine în sinteze originale aporturile Răsăritului bizantin şi cele ale Apusului latin.

4. PLANURILE CENTRALE

Planurile centrale aparţinînd tradiţiei paleocreştine nu au fost cu totul abandonate.

Cînd ţarul bulgar Simeon (893—927) a poruncit să se zidească în noua sa capitală, Preslav, « Biserica Aurită », i s-a dat forma unei rotonde, cu zidurile scobite în interior de firide, avînd în faţă un pronaos cu coloane şi un atrium cu porticuri, fără îndoială după modelul rotondelor ridicate la Constantinopol de Iustinian: dorinţa sa nu era oare de a rivaliza cu capitala Imperiului şi de a conferi tînărului său stat aparenţele unei vechi puteri, demne de a rîvni la hegemonia asupra lumii?

Planul triconc fusese adoptat de împăratul Teofil pentru o biserică pe care o zidise la intrarea palatului său din Bryas şi de asemenea pentru o sală de festivităţi din Marele Palat. Sfinţii Climent şi Naum, care i-au creştinat pe slavi, par să îl fi răspîndit la Ohrid şi în împrejurimi: s-au găsit ruinele unor biserici de acest tip chiar la Ohrid, sub moscheea sultanului Mahomet (biserica Sfîntul Pantelimon), şi pe malul lacului, la Gorica, şi sub biserica Sfîntul Naum. Se poate face o apropiere între acestea şi biserica triconcă Panaghia Kubelidiki de la Kastoria, din secolul al XI-lea, construită cu zidăria caracteristică a acestui oraş.

Planul tetraconc este atestat în Macedonia la Veljusa (ruinele unei biserici construite în 1080) şi în Serbia la Zanjevać. Aspectul său este mai savant şi mai rafinat în biserica mînăstirii Peristerai, întemeiată la est de Salonic în 870—871: fiecare concă este la rîndul său trilobată.

Astfel, bizantinii, mai ales în provincii, şi tinerele naţiuni slave, care adoptaseră religia lor, continuară să practice, împrospătîndu-le în acelaşi timp detaliile, formele unui trecut pentru care oamenii resimţeau o vie admiraţie.

5. SAN MARCO DE LA VENEŢIA

Veneţienii n-au procedat altfel atunci cînd, luîndu-se la întrecere cu rivalii lor din Aquileia, Pisa şi Verona, care îşi construiau catedrale noi, s-au hotărît pe la începutul anilor 1060—1063, sub dogele Domenico Contarini (1042—1071), să rezidească biserica San Marco, vătămată de un incendiu în 976. Lucrările, începute pe la 1063, continuară sub Domenico Selvo (1071—1084) şi se terminară sub Vitale Falier (1086—1096). Tîrnosirea avu loc pe la 1093—1094 (dată mai acceptabilă decît 1084—1085). Planul a rămas acela de cruce greacă liberă cu cinci cupole, care fusese aplicat încă din secolul al IX-lea după modelul Sfinţilor Apostoli de la Constantinopol. Dar de data aceasta el a fost tratat cu mai mare amploare. Cupolele au fost construite din cărămizi şi nu din lemn. Lucrările de curăţire efectuate în 1881 au îngăduit să se observe că în spatele colonadelor de la vest, ridicate între mijlocul secolului al XIII-lea şi sfîrşitul celui de-al XV-lea, se ascunde o faţadă cu două etaje, cu firide în partea de jos şi cu arcade în cea de sus, după un tip binecunoscut la Constantinopol. De

asemenea, absida cu zonele sale suprapuse de arcade și de firide amintește absida bisericilor din capitală. Nu este de mirare. Era epoca în care, în fața primejdiilor comune, relațiile între Bizanț și Veneția erau strînse. Dogele Domenico Selvo, căruia împăratul îi conferise titlul de protoproedru, o luase de soție pe Teodora, sora lui Mihail al VII-lea Ducas. Influența Italiei se vădește în tehnica arhitecturală cu cărămizile sale mai groase și mortarul mai fin decît în Bizanț.

6. BISERICILE RUPESTRE DIN CAPPADOCIA

Cu tipul bazilical se înrudesc și navele dreptunghiulare ale vestitelor biserici rupestre din Cappadocia, în regiunea Göreme, vechea Korama, la vest de Kayseri (Cesarea) și din văile de la sud de Aksaray (Arhelais). Aceste nenumărate grote, mai mult sau mai puțin inaccesibile, erau menite să-i atragă pe anahoreți, pentru același motiv ca și deșerturile din Egipt și din Palestina. Încetul cu încetul se constituiră aici comunități monastice importante, ale căror chilii și schituri au fost tăiate în rocă. Cele mai vechi biserici există poate din secolul al V-lea. Altele par a fi din epoca iconoclastă. Dar majoritatea datează din perioada în care regiunea cunoscu o nouă prosperitate și un aflux de populație, între înlăturarea pericolului arab sub Constantin al VII-lea Porfirogenetul (913—959) și invazia turcilor seldgiucizi sub Constantin al X-lea Ducas (1059—1067). Pînă către începutul epocii Macedonenilor, aceste biserici aveau un tavan teșit. Sub Constantin al VII-lea Porfirogenetul a apărut bolta în leagăn, la început greoaie, apoi mai zveltă. Absida are adesea, în plan ca și în elevație, forma unui arc supralărgit. Unele biserici au o singură navă; altele două sau trei nave, a doua și a treia fiind simțitor posterioare primei. Se află de asemenea biserici boltite cu leagăn transversal, la care cele trei abside se deschid pe latura lungă a dreptunghiului, potrivit unui tip pe care l-am întîlnit în Mesopotamia. Planul bisericii în cruce înscrisă, importat din Constantinopol, a apărut în secolul al X-lea *(plan 30)*. Cucerirea seldgiucidă a frînat vizibil înflorirea vieții monastice, dar nu i-a pus capăt.

7. BISERICILE DIN ARMENIA

Armenia a dat dovadă de un mare atașament față de trecut.
Planul tetraconc s-a menținut în biserica Sfînta Cruce de la Ahtamar, construită de regele Gagik din Vaspurakan între anii 915 și 921 *(il. 100)*. Concele de la est și de la vest sînt înscrise într-un dreptunghi, cele de la nord și de la sud în abside poligonale. În unghiuri se cuibăresc firide diagonale care formează decroșări la exterior.

Bazilica cu cupolă și o singură navă cu mici pereți despărțitori în interior este reprezentată de tipul bisericii din Marmașen, zidită între anii 988 și 1029.

Regele Gagik I (989—1020) își înzestră capitala, Ani, în anul 1001, cu o biserică închinată Sfîntului Grigore Luminătorul, care este o reproducere a sanctuarului omonim de la Zvartnotz.

Planul în cruce greacă înscrisă a fost folosit pentru catedrala de la Ani construită între 898 și 1001, sub domnia lui Gagik I, de arhitectul armean Tridate, care a lucrat la refacerea arcului de vest și a părții adiacente a cupolei Sfintei Sofia de la Constantinopol, deteriorată de un cutremur de pămînt în 989. Dar tradițiile constructive rămîn acelea ale arhitecturii de piatră din Armenia. Compartimentele din colțuri sînt acoperite de bolți în leagăn și nu de bolți cu penetrații sau de calote, spre deosebire de Constantinopol. Îngustimea colateralelor, fiecare fiind cît jumătate din nava centrală, și înălțimea la care se ridică acoperișul lor dovedesc că tipul bazilical a continuat să-și exercite influența *(plan 31)*.

Folosirea pietrei conferă edificiilor din arhitectura armeană un aspect de precizie severă și de viguroasă energie. Blocurile paramentelor sînt cioplite cu grijă și așezate cu multă atenție. Mai

multe elemente se îmbină spre a detașa cu limpezime traseul părților înalte. Acestea sînt: acoperișul cupolei, piramidal sau conic, numeroasele fețe ale tamburului delimitate de colonete, țiglele de piatră și frontoanele triunghiulare. De asemenea s-a ales forma triunghiulară pentru nișele care taie cu petele lor de umbră pereții lungi. Arcade oarbe, înguste și înalte, cu colonete zvelte, însuflețesc zidurile la exterior cu cadențele lor în ritm viguros. La exterior, totul tinde spre rigoarea arhitecturală. Nimic nu trădează prezența unor bolți în leagăn, a unei cupole emisferice, nici chiar foarte adesea delicata complexitate a dispozițiilor de plan interioare. Absidele sînt deseori ascunse de pereți drepți. Ne aflăm departe de drăgălășeniile decorative ale bisericilor bizantine.

ARHITECTURA PROFANĂ

Marele Palat și construcțiile înconjurătoare

Pînă în a doua jumătate a secolului al X-lea, Marele Palat a fost obiectul unor adăugiri și refaceri, care i-au modificat simțitor aspectul. Ca și în domeniul arhitecturii religioase, Vasile I a vrut să arate prin amploarea construcțiilor că domnia lui însemna începutul unei înnoiri. Pentru a-și asigura legătura cu palatul pe care l-a ridicat la Mangana, el a amenajat un întreg cartier pe locul fostului *Tzykanisterion*, poruncind dărîmarea acestuia. Aici s-a zidit Biserica Nouă, cu dependințele sale, Vistieria și Economatul. Mai spre răsărit s-a construit un alt *Tzykanisterion*, mai mare decît cel dinainte. El era legat de *Nea* prin două galerii care încadrau o grădină plantată cu arbori și împodobită cu fîntîni arteziene. Alte edificii au fost clădite mai aproape de malul mării. Nu departe de Chrysotriclinium, Vasile I a pus să se ridice un *Kenurghion*, nume care arată el însuși o voință de reînnoire. Era o sală de formă bazilicală cu șaisprezece coloane, deasupra căreia se ridica o cupolă la est și ai cărei pereți erau decorați cu

mozaicuri reprezentînd campaniile militare ale împăratului.

Sub Constantin al VII-lea Porfirogenetul, Roman Lekapenos, Nichifor Focas și Ioan Tzimiskes s-au efectuat felurite lucrări de amenajare sau de restaurare. Ici și colo au fost adăugate paraclise, altele au fost mărite și decorate.

Nichifor Focas, spre a se pune la adăpost de răzmerițe, își construi departe de hipodrom și de Sfînta Sofia, centre ale vieții publice, un mic palat bine apărat, lîngă Bucoleon, lipit de zidul maritim, în care era greu de pătruns și ale cărui uși și coridoare secrete ofereau posibilitatea de evadare, în caz de mare primejdie.

La sfîrșitul secolului al XI-lea sau în cursul celui de-al XII-lea s-a ridicat, la vest de Chrysotriclinium, un palat numit *Mușrutas*, după cuvîntul arab *mașruta* (= boltă). Era o imitație după construcțiile seldgiucide din Anatolia, ceea ce l-a făcut să capete numele de « Casa turcească ». Acoperișul era alcătuit din numeroase cupole cu pandantivi în formă de stalactite, care fuseseră colorate în așa fel încît să evoce un curcubeu. Scara era împodobită cu dantelării. În seducția pe care Asia o exercita asupra Bizanțului, turcii urmaseră perșilor și arabilor!

Palatul Mangana

În toate epocile, împărații și-au ridicat palate noi în afara Marelui Palat și a imediatei lui vecinătăți. Vasile I și-a construit o «locuință orbitoare» cu cinci etaje, în partea de răsărit a orașului, în cartierul pe atunci retras și aerisit, Mangana (adică al arsenalului mașinilor de război). De aici se deschidea una dintre cele mai frumoase priveliști asupra țărmului Asiei. Spre sud-vest se ieșea prin grădini în cartierul noului *Tzykanisterion*, la Marele Palat. Isaac al II-lea Anghel (1185–1195) a poruncit să se dărîme palatul Mangana. Săpăturile efectuate de regretații Demangel și Mamboury au scos la iveală puternicele temelii care măsurau peste șaizeci de metri lungime pe patruzeci de metri

lăţime: ele cuprindeau o mare cisternă cu trei nave acoperite fiecare de unsprezece calote.

Palatul Blachernelor Alexis I a dorit să părăsească uneori Marele Palat, devenit prea vetust la sfîrşitul secolului al XI-lea, precum şi centrul Constantinopolului, prea agitat şi înghesuit. El şi-a ridicat un palat în capătul de nord-vest al oraşului, lîngă zidurile de apărare, într-un cartier mult mai sănătos şi mai plăcut, al Blachernelor, pe care Heraclius îl înglobase în zidurile oraşului, în apropiere de vestitul sanctuar zidit întru cinstirea Născătoarei de Dumnezeu unde se păstra vălul, sau *omoforionul* Fecioarei. Unii împăraţi, ca Leon I (457—474) şi Anastasie (491—518), precum şi alţii desigur, construiseră ca anexă a bisericii o serie de apartamente somptuoase în care se celebrau serbări şi se dădeau banchete, cum ar fi ospăţul din ziua « Curăţirii Fecioarei » sau Întîmpinării Domnului, la 2 februarie. Alexis I a amenajat un adevărat palat, a cărui splendoare a produs o foarte puternică impresie asupra conducătorilor primei cruciade cînd împăratul îi primi aici, în 1096.

Nepotul său, Manuel I Comnenul (1143—1180), a ridicat în vecinătate un alt palat, mai vast şi mai luxos. Eude de Deuil şi Benjamin de Tudela ne-au lăsat despre el descrieri ce vădesc cît de impresionaţi au fost. De la etajele de sus se puteau admira oraşul, Cornul de Aur şi cîmpia. Pentru a se nivela terenul a fost nevoie să se construiască în depresiune, la est, înalte galerii boltite, de cărămidă, dintre care multe au rămas pînă în zilele noastre îngropate. Ele amintesc de acelea din palatul de pe Palatin sau de termele imperiale de la Trier. De jur împrejur se întindeau curţi cu porticuri şi grădini. La Constantinopol palatul acesta era numit « palatul împărătesei germane », deoarece Manuel îl ridicase în onoarea primei sale soţii, Bertha de Sulzbach, cumnata împăratului Germaniei, Conrad al III-lea. El dădu aici serbări fastuoase, cu concerte, spectacole

de dans, curse de cai şi de care, şi turnire după moda apuseană. Tot aici l-a primit pe regele Franţei, Ludovic al VII-lea.

În afara zidurilor cetăţii împăraţii aveau un palat înconjurat de un teren de vînătoare, *Philopation*, din care Alexis Comnenul şi-a făcut un fel de « Vincennes », după fericita expresie a lui René Janin.

2. PICTURA MONUMENTALĂ

PICTURA RELIGIOASĂ

ÎN IMPERIU

1. MOZAICUL

Doctrina imaginilor

Polemicile cu iconoclaştii îngăduiră bisericii bizantine să aprofundeze elementele doctrinei sale despre imagini şi să le grupeze într-un ansamblu mai coerent. Ea avu prilejul să le precizeze în sinoadele întrunite în 861 şi în 869—870 pentru a-i condamna pe aceia care, în ciuda triumfului ortodoxiei, stăruiau în rătăcirile iconoclasmului.

Temelia acestei doctrine constă în credinţa că, de cînd oamenii l-au văzut pe Fiul lui Dumnezeu, care este asemenea Tatălui, au avut revelaţia dumnezeirii şi că le este dat să mai aibă şi alte viziuni, exprimabile prin mijloace sensibile. După formula foarte justă a lui Evdokimov, « în vechiul Testament cele auzite predomină asupra celor văzute (spre deosebire de vechii greci), dar în vremurile mesianice viziunea capătă întîietate: *ascultă, Israel* devine *ridică-ţi ochii şi priveşte* ». În vremurile cînd Dumnezeu se revela prin cuvînt, reprezentarea lui ar fi însemnat un sacrilegiu. Dar de atunci Cuvîntul s-a făcut trup. Prin medierea artei sacre, credinciosul ajunge la cunoaşterea arhetipurilor

inteligibile şi invizibile. Această viziune a lumii divine credincioşii o traduc în edificiul bisericii: cupola dominînd un cub — după simbolistica existentă încă din epoca paleocreştină — este imaginea Împărăţiei lui Dumnezeu. Decorul de imagini care va împodobi edificiul va trebui să preamărească slava lui Dumnezeu. El o va face după o ierarhie strictă, de un spirit comparabil cu acela care comanda treptele claselor sociale, succesiunea titlurilor aulice, sau chiar subordonarea categoriilor de îngeri. Merită să vedem cum s-a constituit treptat sistemul de distribuire a imaginilor, care capătă curînd o valoare de constrîngere.

Biserica Theotokos din Marele Palat

Mozaicurile pe fond de aur aflate în una dintre primele biserici construite la Constantinopol după reinstaurarea icoanelor au oferit exemplul unui program care mai apoi avea să se impună şi să se îmbogăţească. Este vorba despre o biserică închinată Maicii Domnului şi construită între anii 858 şi 865 în incinta Marelui Palat, de către Mihail al III-lea, la inaugurarea căreia Fotie a rostit o omilie despre care multă vreme s-a crezut în chip greşit că se referea la biserica Nea a lui Vasile. Astăzi edificiul a dispărut. În ce priveşte planul, probabil că era o biserică de tranziţie între bazilica cu cupolă şi crucea greacă înscrisă, în genul Sfintei Sofia din Ancyra sau poate chiar ca Gül Djami.

În cupola centrală care închipuia « cerul cerurilor » era înfăţişat Hristos Pantocrator (Stăpîn atotputernic al Lumii): « Ai crede, declară Fotie, că îmbrăţişează lumea cu privirea sa şi că se gîndeşte la rînduirea şi cîrmuirea ei, într-atît artistul s-a străduit să exprime, prin forme şi prin culori, grija deosebită pe care Creatorul o are faţă de noi ». Era totodată şi Tatăl şi Fiul, expresia însăşi a dogmei consubstanţialităţii. Ne putem imagina un Hristos comparabil cu acela înscris într-un medalion, în centrul bolţii Sfîntului Zeno de la Roma, sau cu acela de pe crucea lui Iustin al II-lea *(il. 70)*, doar dacă nu era vorba

de un Hristos tronînd, ca pe o icoană de la Sinai (G. și M. Sotiriou, *Icones du Sinaï*, fig. 8). El era înconjurat, chiar pe cupolă, în zone concentrice, de îngeri purtători de lănci: ei, într-adevăr, îl văd nemijlocit pe Dumnezeu, îl slujesc și îl slăvesc. După pilda lor, oamenii venerează imaginea Domnului și îl preamăresc prin rugăciuni și slujbe, imitate după liturghiile cerești. În conca absidei, Fecioara se înălța în atitudine de orantă, cu brațele ridicate, « întinzînd asupra noastră mîinile sale neprihănite și rugîndu-se pentru mîntuirea împăratului și pentru izbînda lui asupra dușmanilor ».

În părțile superioare din restul edificiului, Biserica pămînteană era evocată în persoana patriarhilor (biblici) care au prefigurat-o, a proorocilor care au vestit-o, a apostolilor care au întemeiat-o și a martirilor care au desăvîrșit-o, ca să reluăm formulările din *Istoria ecleziastică* în traducerea latină pe care a făcut-o Anastasie Bibliotecarul tocmai în timpul acela, adică prin 869—870. În alte edificii acestora li se adaugă episcopii « care au fost podoaba bisericii ».

Această rînduială nu era cu totul nouă. Dacă dăm crezare mărturiei lui Flavius Corippus, ea pare să fi fost prevestită de mozaicurile din Sfînta Sofia de la Constantinopol sub Iustin al II-lea. De asemenea ea fusese în parte realizată în capela Sfîntul Zeno de la Roma și fără îndoială în edificiile cu plan central din care aceasta se inspira. Elementul nou este însă dezvoltarea pe care o capătă, articulația sa mai complexă la diferite niveluri simbolice și, ulterior, varietății soluțiilor adoptate în secolele precedente, generalizarea sa progresivă. Ea s-a impus ca una dintre condițiile pe care bisericile trebuiau să le îndeplinească pentru a căpăta deplina lor semnificație mistică.

Biserica Sfinții Apostoli a lui Vasile I

Curînd alte elemente aveau să o îmbogățească. Le găsim în mozaicurile care au fost executate pentru biserica Sfinților Apostoli, restaurată sub Vasile I. Planul deosebit al edificiului, cu cele cinci cupole ale sale, implica o repartiție de excepție a decorului. Aceste mozaicuri au dispărut, dar ele ne sînt cunoscute din descrierile bombastice făcute mai întîi de Constantin din Rhodos, între 931 și 944, și apoi, după refacerile și adăugirile din secolul al XII-lea, de Nicolae Mesarites, între 1198 și 1203. Cupola centrală era ocupată de Înălțare, cu Hristos așezat pe curcubeu într-un nimb circular, și aceea de la vest de Pogorîrea Sfîntului Duh. Acestea sînt două dintre sărbătorile cele mai încărcate de semnificație și, în același timp, cele mai simbolice din liturghia bizantină. Înălțarea a eternizat întreaga economie a operei de mîntuire, Pogorîrea Sfîntului Duh a manifestat-o în slava ei. Înălțarea simbolizează mișcarea ascendentă de chemare către Sfîntul Duh; Pogorîrea Sfîntului Duh simbolizează descinderea sa în lumea oamenilor. În restul edificiului urmau episoadele din viața lui Hristos, care sînt comemorate de sărbătorile liturgice: Bunavestire, Nașterea, Închinarea magilor, Întîmpinarea Domnului, Botezul, Schimbarea la Față, Învierea fiului văduvei, Învierea lui Lazăr, Intrarea în Ierusalim, Trădarea lui Iuda și Răstignirea. Pe pereți, poporul Domnului era evocat prin predicile apostolilor. Aceste subiecte, a căror prezență este cu totul firească într-o biserică închinată Sfinților Apostoli, erau menite să apară, în plus, și ca prefigurare a operei pe care Bizanțul o săvîrșea atunci prin creștinarea vecinilor săi slavi și prin trimiterea unor misiuni pînă la kazarii și armenii eretici.

Biserici de la Constantinopol cu subiecte evanghelice

Un decor comparabil ca spirit, alcătuit din subiecte luate din Evanghelii, a fost realizat în biserica Maicii Domnului de la Izvor pe care Vasile I a restaurat-o și « a făcut-o mai frumoasă ca niciodată ». În cupolă se vedea Înălțarea, iar în restul bisericii Întîmpinarea

Domnului, Schimbarea la Față, Răstignirea, Iisus se arată mironosițelor, Pogorîrea Sfîntului Duh.

Decorul bisericii Maicii Domnului din Palat și acela al Sfinților Apostoli, sau acela al Maicii Domnului de la Izvor s-au împletit în biserica zidită la Constantinopol pe la 890 de magistrul Stylianos Zautzas. Ea nu ne este cunoscută decît din predica pe care împăratul Leon al VI-lea a rostit-o cu prilejul tîrnosirii. În cupolă, bustul Pantocratorului era înconjurat de îngeri, dintre care unii celebrau Liturghia Divină pe cînd alții îl contemplau. Mai jos fuseseră reprezentați prooroci și sfinți, precum și regi și preoți biblici. La acestea se adăugau episoade din viața lui Hristos: Bunavestire, Nașterea, Închinarea magilor, Întîmpinarea Domnului, Botezul, Schimbarea la Față, Învierea lui Lazăr, Răstignirea, Punerea în mormînt, subiectul foarte rar al lui Hristos mort și depus în sarcofag, și Pogorîrea Domnului în Iad.

Semnificația și estetica decorului

Planul în cruce greacă înscrisă — tip căruia putea să-i aparțină biserica magistrului Stylianos Zautzas — a înlesnit integrarea scenelor evanghelice în sistemul decorativ alcătuit din imaginile Pantocratorului, Maicii Domnului, patriarhilor, proorocilor și sfinților. Prin însăși structura lor, edificiile de acest gen cereau o rînduire ierarhizată și radiantă a decorului. Bolțile lor în leagăn, bine degajate și vizibile din centrul bisericii ofereau, în părțile înalte, vaste suprafețe indicate desfășurării scenelor figurative. Din punct de vedere simbolic, ele se aflau între « cerul » cupolei și zona terestră pe care o constituiau navele: erau deci potrivite pentru a reprezenta Întruparea. Aceste scene evanghelice aveau mai mult decît o valoare istorică. Ele prezentau o semnificație dogmatică și teologică. Opera de mîntuire pe care o aminteau dăinuie și se reînnoiește la fiecare jertfă euharistică. Reprezentarea vieții lui Hristos lega și mai mult ansamblul picturilor cu liturghia. Scenele care au fost reținute, cele cărora li s-a dat primul loc, corespundeau cu marile sărbători religioase și numărul lor a sporit cu trecerea veacurilor.

În bisericile cu mozaicuri — cel mai adesea, dacă nu chiar totdeauna, ctitorii imperiale—decorul figurativ acoperă părțile înalte: cupole, bolți, arcuri, lunete, nișe în partea superioară a pereților. Chiar și zidurile drepte poartă placaje de marmură, a căror severă somptuozitate se îmbină cu strălucirea scenelor care se desprind pe un fond de aur pentru a crea în edificiu o impresie de bogăție semeață, reținută mereu în limitele unui gust exigent. În bisericile, mai modeste, împodobite cu fresce, aceste plăci de marmură sînt înlocuite prin șiruri de sfinți în picioare, aliniați în poziție frontală. Această extindere a portretelor hagiografice corespunde cu o dezvoltare a cultului sfinților, atestată de asemenea și prin favoarea sporită de care s-au bucurat, pe plan literar, culegerile grupînd viețile lor. În altar, pe peretele absidei, la înălțimea ferestrelor, apar marii dascăli și ierarhi ai bisericii din secolele al IV-lea și al V-lea. În proscomidie și în diaconicon există tendința de a se înfățișa episoade din Vechiul Testament, care prefigurează Patimile și Învierea.

Întregul decor este executat în funcție de spectator, adică de credincios. Așa cum a observat dl. Demus, spațiul nu se află în spatele personajelor, ci dinaintea lor, astfel încît credinciosul să se simtă înglobat în același spațiu. Proporțiile figurilor sînt corectate, cel mai adesea prin alungire, pentru a evita, din punctul de vedere al spectatorului, deformările provocate de suprafețele concave care le slujesc de suport. Coloritul, distribuția și compoziția scenelor sînt studiate în așa fel încît să producă o profundă impresie de unitate « optică și spirituală », pentru a repeta cuvintele lui Demus.

Îmbrăcat în aceste imagini, interiorul bisericii se însuflețește de o viață tainică. Așa cum a spus foarte bine dl. Evdokimov, « într-o biserică (bizantină), în orice moment și chiar în afara slujbelor,

totul stă în aşteptarea sfintelor taine, în aşteptarea euharistiei. Senzaţia atît de puternică a vieţii necontenite vine de la aceste prezenţe tensionate către viaţa liturgică ». Şi, atunci cînd se desfăşoară liturghia, care trebuie să reproducă pe pămînt ceea ce îngerii celebrează fără încetare în ceruri în jurul Domnului, biserica îşi capătă întregul sens mistic. Luminată de candelabre şi de lumînări, încetoşată şi înmiresmată de tămîie, răsunînd de cîntarea imnurilor, populată de prezenţele divine pe care imaginile le înşiruie pe bolţile şi pereţii săi, ea dăruie credincioşilor tresăltînd de bucurie, viziunea anticipată a Împărăţiei cerurilor la care aspiră sufletul lor.

Însufleţită de acest viu sentiment liturgic, arta bizantină, pe care doar cîteva secole o despărţeau de originile sale elenistico-romane şi care nu îşi găsise încă nici formulele academismului, nici cele ale rafinamentului decadenţei, a atins expresia sa cea mai originală, cea mai profundă şi cea mai pură, pe scurt cea mai clasică. Stilul se ridică la hieratismul cel mai sobru. El a eliminat treptat tot ceea ce era anecdotă inutilă, detaliu de prisos şi a urmărit să exprime armonia desăvîrşită a lumii cereşti, euritmia sa, calmul său neschimbător, simplitatea sa grandioasă. El a înlăturat artificiul optic, dezordinea, complexitatea, agitaţia, în afară de cazul cînd era de natură să traducă înmărmurirea dinaintea teofaniilor. Coloritul cu armonii potolite contribuie la crearea acestei atmosfere de seninătate. Lumina « necreată » nu vine de la o sursă localizată, ci învăluie cu o egală intensitate toate figurile. Dacă, dincolo de aparenţele înşelătoare ale materiei, arta bizantină caută să atingă esenţele, ea nu dispreţuieşte însă frumuseţea, pentru că omul a fost creat după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu şi a fost reabilitat prin Întrupare. Această frumuseţe nu este aceea a purelor seducţii formale, ci frumuseţea profundă a sufletului care se străvede în seninătatea chipurilor şi în calmul atitudinilor. Depăşind antichitatea tîrzie din care deriva, arta bizantină a regăsit liniştea, echilibrul, sobrietatea, grija faţă de perfecţiune, idealismul, abstractizarea Greciei clasice şi chiar gustul său exclusiv pentru figura omenească. Ea a renunţat, cel puţin pentru o vreme, la indicaţiile pitoreşti ale artei elenistice şi la complezenţele în naraţiune ale artei romane. După justa expresie a d-lui Michelis, « vechiul spirit elenic a învins Roma ». Arta bizantină din această epocă se deosebeşte prin aceasta şi de arta din Apusul contemporan, care acorda un loc foarte mare realismului popular.

Acestui sens al frumuseţii clasice, arta bizantină i-a adăugat o trăsătură cu totul proprie: spiritualizarea chipurilor, transfigurate de practica meditaţiei şi a contemplaţiei. Iluminate de viziunea lui Dumnezeu, ele reflectă cu intensitate viaţa lăuntrică. Frunţile senine sînt făcute pentru a adăposti gînduri elevate. Ochii larg deschişi privesc lumea de dincolo. Ovalul alungit al chipurilor, accentuat încă şi mai mult la numeroşi sfinţi de barba ascuţită, nasul subţire şi încovoiat, buzele mici exprimă fineţea şi distincţia, departe de orice senzualitate brutală. Pentru pictor, capul este acela care determină totul. Restul trupului îi este subordonat şi abia se bănuieşte sub veşminte.

Chiar dacă scenele evanghelice şi, curînd, cele din viaţa Mariei şi a sfinţilor s-au înmulţit, pentru a răspunde gustului popular pentru poveştile istorisite prin imagini, distribuirea decorului a rămas mereu subordonată sistemului iconografic care se elaborase şi liniilor directoare ale unei arhitecturi proporţionate care furniza cadrele înlăuntrul cărora se înscriau panourile.

Programul iconografic pe care l-au adoptat iconodulii după sinodul din 843 a apărut înzestrat cu o asemenea semnificaţie teologică şi liturgică încît decorul vechilor şi venerabilelor sanctuare în care iconoclaştii îşi impuseseră concepţiile a fost modificat. Una dintre trăsăturile constante ale acestei renovări a fost înlocuirea crucii din abside prin imaginea Născătoarei de Dumnezeu.

Sfînta Sofia de la Constantinopol

La Sfînta Sofia de la Constantinopol, sub domnia unită a doi împăraţi, dacă judecăm după inscripţia votivă, fie Teodora şi Mihail al III-lea (842–856), fie Mihail al III-lea şi Vasile I (866–867), crucea din conca absidei a fost înlocuită cu o Fecioară majestuos umană, aşezată pe un tron constelat cu pietre preţioase şi arătînd credincioşilor Pruncul drapat în aur pe care îl ţine pe genunchi *(il. 103)*. Ea se detaşează puternic în mijlocul amplului fond de aur pe care artistul, cu o cutezanţă sigură pe efectele sale, l-a lăsat pe de-a întregul gol, fără norii sau pajiştile pe care le găsim în epoca paleocreştină. Într-o compoziţie de o remarcabilă vigoare monumentală, scăldată toată în cea mai pură lumină divină, ea este însuşi simbolul Întrupării care le-a îngăduit oamenilor să capete mîntuirea şi să intre în comuniune cu Dumnezeu prin mijlocirea imaginilor. Aşa cum se cîntă într-un imn, ea este « tronul însufleţit al Atotputernicului ». Idealul de frumuseţe sobră şi de umanism adînc ce inspiră această operă este acelaşi care îl făcea pe Fotie să recomande, în literatură, folosirea unei limbi clasice şi pure, apropiate de dialectul atic. El este hrănit de mişcarea de întoarcere spre antichitate care se produsese mai înainte sub iconoclaşti, atît în artele plastice, cît şi în literatură. Orice ar gîndi unii savanţi, această Fecioară nu pare să fi fost refăcută ca urmare a stricăciunilor pricinuite părţii de est a Sfintei Sofia de cutremurul din 1346. O tradiţie culeasă pe la 1200 de către pelerinul Antonie din Novgorod o atribuia pictorului Lazăr, căruia îi fuseseră arse mîinile în timpul domniei lui Teofil deoarece continuase să practice arta religioasă.

De o parte şi de alta, în porţiunile descendente ale arcului triumfal din faţa absidei, arhanghelii Mihail şi Gavriil, ţinînd sceptrul şi sfera lumii, stăteau de gardă după o formulă comparabilă cu aceea aplicată mai înainte la Niceea, pe la sfîrşitul secolului al VII-lea, sau la începutul celui de-al VIII-lea. Numai Gavriil, la sud, ni s-a mai păstrat *(il. 105)*. Chipul său alungit, cu modeleul ferm, cu ochii larg deschişi, emană o inteligenţă suverană şi o frumuseţe triumfală, în care se exprimă simţămîntul de mîndrie pe care îl încercau iconodulii îndată după victoria lor. El apare cu imaginea pe care cercurile de la curte şi ale patriarhiei, îndrăgind armonia dar şi forţa şi luxul, şi-o făceau despre splendorile lumii cereşti.

Pe timpanele nord şi sud, dedesubtul unor inscripţii metrice care evocau reparaţiile făcute de Vasile I după cutremurul din 9 ianuarie 869, au fost înfăţişaţi, la înălţimea etajului mijlociu al ferestrelor, şaisprezece prooroci şi, în nişele de jos, paisprezece episcopi, după un program analog cu cel care fusese aplicat în biserica Maicii Domnului din Palat. Acest decor ne este cunoscut prin desenele care au fost executate de fraţii Fossati, între anii 1847 şi 1849, cu prilejul lucrărilor de restaurare, atunci cînd mozaicurile au fost provizoriu degajate de zugrăveala cu care fuseseră acoperite, desigur în epoca lui Sinan, în 1573. Pe latura de nord trei episcopi au reapărut ca urmare a lucrărilor de curăţire efectuate de « Byzantine Institute » *(il. 104)*. Aceştia sînt sfinţii Ioan Gură de Aur, Ignatie din Antiochia şi Ignatie cel Tînăr (rivalul lui Fotie); acest din urmă patriarh, mort în 877 şi trecut în rîndul sfinţilor înainte de 886, a furnizat un *terminus post quem:* mozaicurile datează probabil de la sfîrşitul secolului al IX-lea, sau cel mai tîrziu de la începutul secolului al X-lea, din ultimii ani ai domniei lui Vasile I (867–886) sau de sub domnia lui Leon al VI-lea (886–912). Din aceste figuri frontale se desprinde o impresie de vigoare şi de robusteţe. Capetele au individualitatea accentuată a unor adevărate portrete. Pentru Ignatie cel Tînăr artiştii s-au slujit, poate, de portretele care, după obicei, erau păstrate la sediul patriarhiei. Dar desigur nu aceeaşi a fost situaţia şi cu Ioan Gură de Aur, întrucît, presupunînd că portretele lui nu au fost distruse cît s-a aflat în exil, sigur că aşa s-a întîmplat însă în timpul

crizei iconoclaste, cînd s-au prăpădit toate imaginile de sfinţi. Chipul care i s-a dat nu este acela al unui ascet cu faţa suptă, care se va răspîndi mai tîrziu, ci al patriarhului cultivat şi necruţător, glorios înaintaş al titularilor scaunului, care se socoteau înzestraţi în domeniul spiritual cu o putere egală cu a împăraţilor în domeniul temporal.

Tot în a doua jumătate a secolului al IX-lea s-a reprezentat în marea cupolă centrală un Hristos, fie în bust sub aspectul unui Pantocrator, fie aşezat pe curcubeu într-un medalion de lumină, asemenea figurii lui Hristos din scenele Înălţării. Acest medalion mare a fost grav avariat de cutremurul din 1346 şi, la scurtă vreme după anul 1355, a fost înlocuit cu un nou Pantocrator, pe care unii călători l-au mai văzut încă în secolul al XVI-lea, înainte de a fi acoperit cu tencuială. El dispăruse cînd fraţii Fossati şi-au efectuat lucrările de restaurare. Pe pandantivi au fost figuraţi patru îngeri cu şase aripi (serafimi sau heruvimi); doar cei de la est ni s-au păstrat, în starea în care au fost refăcuţi după cutremurul din 1346. Înclinăm să credem că tot de la sfîrşitul secolului al IX-lea sau din al X-lea datează Pantocratorul înconjurat de serafimi şi de heruvimi, Pogorîrea Sfîntului Duh şi Botezul, scene care au fost repartizate pe bolţile traveii centrale a tribunelor sud şi nord şi pe care nu le cunoaştem decît din desenele inginerului suedez Cornelius Loos (1710), ale fraţilor Fossati şi ale arhitectului german Salzenberg.

Alături de acest ansamblu conceput după regulile epocii, Sfînta Sofia a fost împodobită şi în colţurile sale periferice cu panouri, care erau *ex-voto*-uri imperiale. În pronaos, pe locul unde s-a luat obiceiul de a se înfăţişa sfîntul patron al bisericii, timpanul de deasupra uşii principale a fost decorat cu un panou pe care un împărat, desigur Leon al VI-lea Înţeleptul (886—912), se prosternează la picioarele lui Hristos aşezat pe un tron împărătesc cu spătarul în formă de liră, între medalioanele în care se înscriu busturile

Fecioarei în rugăciune şi al lui Gavriil ţinînd sceptrul de slujitor al lui Dumnezeu *(il. 107)*. Hristos, încarnare a Înţelepciunii Divine (Sfînta Sofia) căreia îi era consacrată biserica, arată Evanghelia deschisă la un verset din Ioan: « Pace vouă. Eu sînt Lumina lumii ». Această operă, care face să dăinuie amintirea marii evlavii a împăratului, marchează o etapă în itinerarul care ne poartă de la senzualitatea sobră şi grandioasă a mozaicurilor absidei pînă la un stil mai abstract în voinţa sa de a reda transcendenţa. În gama redusă de tonuri domină alburile şi griurile destul de reci. Modelelului rotunjit al chipurilor i se substituie tonurile plate, înconjurate de contururi apăsate şi de umbre simetrice. Acelaşi stil se reîntîlneşte, cu unele variante, în portretul în picioare al împăratului Alexandru, descoperit pe faţa de est a stîlpului nord-vest, în tribune *(il. 106)*. Asociat teoretic la puterea imperială cu fratele său mai mare, Leon al VI-lea, între anii 886 şi 912, Alexandru a fost în mod practic ţinut deoparte şi nu a domnit efectiv decît după moartea lui Leon al VI-lea, din mai 912 pînă în iunie 913. Nu ştim dacă mozaicul a fost executat atunci sau mai înainte. Strivită sub veşmîntul greu de paradă, constelat cu pietre preţioase, această figură ţeapănă şi fără relief, dar de o impunătoare majestate, este departe de plenitudinea vie şi suplă a arhanghelului Gavriil de pe arcul din faţa absidei.

Panoul care decorează luneta de deasupra uşii de la intrarea pronaosului, la capătul vestibulului sud, ne permite să ne facem o idee despre stilul, sau despre unul dintre stilurile ce se practicau la Constantinopol în jurul anului o mie *(il. 108)*. Constantin şi Iustinian oferă Maicii Domnului, proteguitoarea Constantinopolului, primul noua sa capitală şi al doilea biserica Sfînta Sofia. Nu se ştie dacă acest panou a fost aşezat cu ocazia redeschiderii Marii Biserici, în mai 994, după lucrările de reparaţie devenite necesare în urma cutremurului din 989, sau numai în 1019, cînd Vasile al II-lea şi-a celebrat la Sfînta Sofia victoria

asupra bulgarilor. Vasile al II-lea nutrea o vie admirație față de marii săi înaintași, Constantin și Iustinian, a căror operă credea că o reînnoiește străduindu-se să restaureze Imperiul în vechile sale fruntarii: nu reluase el oare în stăpînire Italia, ca și Iustinian? Coloritul acestui panou este mult mai nuanțat decît la mozaicurile anterioare din Sfînta Sofia. Maforionul (vălul) Fecioarei este redat în diferite tonalități de albastru. Tunica aurie a Pruncului este brăzdată de lungi linii roșii și cafenii, cu mari pete albe pentru a atenua intensitatea strălucirii metalice a aurului. Coloritul fețelor și mîinilor este realizat prin alăturarea unor tonuri verzi, trandafirii, roșii, cafenii și albe. Dar desenul este de o rigoare severă și modeleul chipurilor a fost redat în amănunțime prin rețeaua sinuoasă a liniilor care circumscriu adînciturile sau relieful obrajilor. Personajele nu mai au acea dezinvoltură suverană, nici acea plenitudine a formelor pe care o aveau figurile din absidă. Atitudinile lor încremenite, trupurile lor plate și coloritul somptuos creează atmosfera sublimată de transcendență și de hieratică majestate, care răspundea esteticii din vremea lui Vasile al II-lea. Credinciosului ce se pregătea să intre în Sfînta Sofia îi era oferită viziunea unei scene din lumea celestă, care îi întărea sentimentul despre măreția cetății Constantinopol și a Bisericii sale, întrucît și una și cealaltă, proslăvite în lumea de dincolo și în același timp închinate Maicii Domnului, erau asigurate că beneficiază de protecția divină.

Biserica Adormirii de la Niceea La Niceea, un anume Naucratios, despre care nu știm nimic altceva, a pus să se reînnoiască, în anii care au urmat Triumfului ortodoxiei, mozaicurile din biserica Adormirii, suprimînd decorul din epoca iconoclastă și înlocuindu-l prin figuri analoge cu cele care fuseseră așezate cu prilejul construirii edificiului în jurul anului 700, dar de un stil clasic, comparabil aceluia din absida Sfîntei Sofia de la Constantinopol: s-ar putea crede că artiștii au venit din capitala aflată în imediată apropiere. În conca absidei s-a înlocuit crucea cu o imagine a Maicii Domnului în picioare pe un suport și ținînd dinainte-i Pruncul care binecuvîntează *(il. 109 bis)*. Pe bolta care precede conca, de o parte și de alta a medalionului Etimasiei, au fost reintroduși patru îngeri care țin cu o mînă sfera lumii și cu cealaltă mînerul de aur al unui labarum purtînd tripla aclamație « Sfînt ». Subiectul este inspirat din versetele 19 și 20 ale Psalmului 102, textul lui fiind amintit de inscripția: « Domnul în cer a gătit scaunul său și împărăția lui peste toți stăpînește. Binecuvîntați pe Domnul toți îngerii lui, cei tari în virtute, care împliniți cuvîntul lui și auziți glasul cuvintelor lui ». Așa cum sugerează Psalmul, îngerii reprezintă patru din cele nouă cete îngerești, care țin de ideea de putere: Stăpînirile, Puterile, Poruncile și Forțele. Chipurile lor, destul de late, sînt comparabile cu acelea ale Fecioarei și Pruncului. De o parte și de alta se află același tipar, aceleași procedee, aproape impresioniste, ale coloritului în care predomină tonurile deschise, și același fel de a așeza pe obrazul drept o pată alungită de două pînă la trei rînduri de cuburi trandafirii. Fizionomiile au o gingășie înduioșătoare și un modeleu molatic, conforme cu idealul de frumusețe umanistă și senzuală din anii care au urmat reinstaurării imaginilor.

Salonic Ne aflăm în prezența unei arte mai puțin rafinate la Sfînta Sofia de la Salonic, unde s-a înlocuit de asemenea crucea din conca absidei cu o imagine a Maicii Domnului, de data aceasta așezată pe o bancă destul de simplă și ținînd Pruncul care binecuvîntează. Dar, în chip vădit, artistul nu a bănuit problemele pe care le ridicau deformările provocate de suprafața curbă a concăi. Fecioara pare îndesată și capul ei este prea mare. După modelul Sfinților Apostoli de la Constantinopol, Înălțarea ocupă întreaga cupolă. Crucea pe care o ține sfîntul Andrei tinde să confirme originea constantinopolitană a iconografiei. După indica-

ţiile date de inscripţia lacunară, opera ar fi fost executată în anul 885. Îngustarea vîrfului cupolei a impus proporţii meschine pentru Hristos aşezat pe curcubeu, pe cînd înalta suprafaţă de acoperit în partea de jos a cupolei cerea figuri subţiratice pentru Fecioară, îngeri şi apostoli. Aceeaşi asprime a trăsăturilor cam grosolane se regăseşte în toate chipurile cu umbre verzi. Cutele veşmintelor de un alb cenuşiu sînt redate cu un grafism destul de accentuat. Gesturile vehemente ale apostolilor, atitudinile lor contorsionate, fizionomiile lor viguroase pun în lumină înclinarea spre forţă şi expresie mai mult decît spre frumuseţe armonioasă. Între specialişti dezbaterea este deschisă, fără a putea fi încheiată, în jurul problemei de a şti dacă această factură lineară, această robustă simplificare a formelor, această pasiune în redarea atitudinilor sînt trăsăturile proprii unei şcoli din Salonic, care ar fi fost legată de tradiţia mozaicurilor de la Sfîntul Dumitru din secolul al VII-lea, sau dacă trebuie să se vadă în ele creaţia unui atelier venit de la Constantinopol, dar care ar fi aparţinut unui curent destul de popular, deosebit de cel pe care l-am întîlnit în Marea Biserică a Imperiului.

Oricum ar fi, aceste caracteristici se regăsesc, aduse la un şi mai înalt grad datorită folosirii frescei, în figurile Înălţării, executate la sfîrşitul secolului al IX-lea în absida rotondei bisericii Sfîntului Gheorghe, pe atunci consacrată Arhanghelilor.

Prezenţa la Sfîntul Dumitru, în veacul al IX-lea, pe faţa sud a pilastrului de est, a unui mozaic care purcede din tradiţia atestată în această biserică în veacul al VII-lea este un argument pentru partizanii permanenţei de-a lungul epocilor a unor ateliere de mozaicari în Salonic. Fecioara şi un sfînt militar, probabil Teodor Stratilat, înveşmîntat ca şi sfîntul Dumitru, se află dinaintea unui zid care ocupă fondul panoului pînă la trei sferturi din înălţime: dorinţa de a se inspira din mozaicul ctitorilor *(il. 26)* este evidentă dar coloritul este mai sărac.

Biserici constantinopolitane

Dispariţia unui mare număr de biserici constantinopolitane ne lipseşte de monumentele care ne-ar fi informat despre coexistenţa mai multor stiluri în capitală şi despre etapele parcurse de evoluţia picturii. Textele nu ne lămuresc decît asupra programelor iconografice. Ştim astfel că în biserica Sfîntul Dumitru, construită în Marele Palat de Leon al VI-lea (886—912), după rînduiala simplă aflată în vigoare în anii de după reinstaurarea imaginilor, artiştii s-au mulţumit să reprezinte, în părţile înalte, figuri de sfinţi şi, în cupolă, un Hristos aşezat pe un curcubeu în interiorul unui nimb susţinut de îngeri, după o iconografie apropiată de aceea din Sfînta Sofia. Biserica Peribleptos, datorată lui Roman al III-lea Arghiros (1028—1034), înfăţişa, după mărturia lui Clavijo, povestea lui Hristos începînd cu Bunavestire şi pînă la Răstignire. Acelaşi lucru se vedea desigur şi în biserica Sfinţilor Anarghiri, zidită de Mihail al IV-lea (1034—1041), şi în Sfîntul Gheorghe din Mangana, ridicată de Constantin Monomahul (1042—1055), unde Clavijo semnalează cu deosebire Înălţarea. Frescele din secolul al IX-lea, descoperite într-un coridor care lega Sfînta Sofia de Sfînta Irina, ne arată că la Constantinopol s-au practicat de asemenea unele forme de artă populară, de care autorii mozaicurilor din Sfînta Sofia de la Salonic nu erau prea îndepărtaţi *(Atti dello VIII Congresso intern. di studi bizantini*, II, pl. LXVII).

Hosios Lukas din Focida

În Grecia va trebui să căutăm mărturii şi reflexe ale artei de la Constantinopol şi ale evoluţiei sale, în bisericile cu trompe de colţ care, lăsînd lumina să pătrundă din abundenţă, puneau în valoare mozaicurile cu care le înzestrase dărnicia imperială. Mozaicurile de la Hosios Lukas din Focida ne oferă unul dintre cele mai pure exemple ale stilului hieratic de la sfîrşitul secolului al X-lea sau de la începutul celui de-al XI-lea. Am văzut mai sus (pag. 29) că o tradiţie

atribuie zidirea acestui edificiu lui Roman al II-lea (959—963), dar că savanții moderni preferă să îl situeze la sfîrșitul domniei lui Vasile al II-lea (976—1025). Prezența printre mozaicuri a unui portret al lui Nicon Pocăitul, mort în 998, ne furnizează un *terminus post quem* pentru decorul pictat. Părerile au înclinat adesea să vadă în aceste mozaicuri o operă aparținînd curentului monastic provincial, în temeiul severității cam aspre a figurilor și al numărului de reprezentări ale sfinților venerați în partea locului, dar ne îndoim că în Beoția ar fi existat mozaicari locali pe vremea aceea. Pare preferabil să presupunem, potrivit tradiției, că decoratorii au fost trimiși de împărat și că ei au venit de la Constantinopol sau de la Salonic. O vigoare puțin dură în redarea chipurilor nu era străină de practica de la Constantinopol: să ne amintim de patriarhii sau de împărații Constantin și Iustinian din Sfînta Sofia. Am fi determinat poate mai bine ceea ce Hosios Lukas datorează capitalei, dacă Peribleptos, construită de Roman al III-lea Arghiros, care era de asemenea o biserică avînd trompe de colț, decorată cu scene evanghelice, ar fi rezistat pînă în zilele noastre. În cupola centrală a bisericii Hosios Lukas fusese înfățișat Pantocratorul, înconjurat de prooroci pe spațiile dintre golurile tamburului. Această cupolă fiind distrusă de un cutremur, decorul a fost refăcut în frescă la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Calota de deasupra altarului, în fața absidei, este ocupată de Pogorîrea Sfîntului Duh. Prezența acestui subiect în asemenea loc se explică foarte bine: în timpul celebrării slujbei, preotul cere, prin rugăciunea epiclesei, ca Sfîntul Duh să pogoare spre a preface pîinea și vinul în trupul și sîngele Mîntuitorului. În conca absidei tronează Maica Domnului cu Pruncul pe genunchi. În interiorul naosului, doar patru scene evanghelice fuseseră reprezentate pe trompe: Bunavestire, Nașterea, Întîmpinarea Domnului și Botezul. Prima a dispărut. Răstignirea, Pogorîrea în Iad, Spălarea picioarelor ucenicilor și Necredința lui Toma se află în pronaos.

Răstignirea ne îngăduie să deslușim tendințele fundamentale ale stilului bisericii Hosios Lukas (*il. 111*). Numărul personajelor și al elementelor figurate este redus la esențial: Hristos încadrat de maica lui și de Ioan, Golgota și, sub cruce, craniul lui Adam, iar deasupra Soarele și Luna. Ansamblul este încărcat cu o profundă semnificație spirituală, lipsită de orice căutare de agrement care ar distrage atenția spectatorului. Este imaginea însăși a Patimilor, din care misticii făceau viziunea lor privilegiată, pentru că ea îi introducea în miezul operei de mîntuire. Atitudinile țepene și puțin artificiale ale trupurilor cam îndesate sînt impregnate de calmul cel mai desăvîrșit. Durerea Mariei și a lui Ioan rămîne cu totul lăuntrică. Coloritul este foarte sobru și tonurile sînt cel mai adesea folosite în mari pete monocrome: cenușiuri brune și albicioase pentru trupul lui Hristos; gelben-verzui pentru chipul Madonei și al lui Ioan. Nu există contraste de umbră și lumină. Dorința de transcendență elimină grija față de frumusețea formală cu care ea se împletise în a doua jumătate a secolului al IX-lea. Hosios Lukas a fost unul dintre ultimii reprezentanți ai spiritului de rigoare sistematică ce biruise în civilizația bizantină pe vremea monarhiei autoritare și centralizatoare a Macedonenilor.

Nea Moni din Chios

Cu simțul unei mai libere fantezii și cu înclinarea spre rafinamentele luxului, uneori prea bătătoare la ochi, care marcară venirea la putere a nobilimii civile, gustul pentru expresia dramatică și pentru coloritul strălucitor a apărut și în pictura sacră. Efectele sale se simt la Nea Moni din Chios, construită și decorată între 1042 și 1048 întru împlinirea unui legămînt al lui Constantin Monomahul, căruia doi călugări de aici îi preziseră, în timpul exilului său în insula învecinată, Lesbos, că în curînd se va sui pe tronul împărătesc. Constantin, ajuns împărat, ar fi trimis de la Constantinopol în Chios nu numai arhitectul și lucrătorii însărcinați să ridice biserica,

ci și mozaicarii ce urmau să o împodobească. Lucrările de curățire întreprinse în ultimii ani de serviciul arheologic grec au revelat că aceste mozaicuri aveau o mai mare bogăție coloristică decît se credea. Fizionomiile, atitudinile, drapările păstrează asprimea energică din anii anteriori și desenul nu oferă nici o grație. Rafinamentele noi ale capitalei, pe care le anunțau încă de pe atunci anumite căutări în coloritul capetelor lui Constantin și Iustinian la Sfînta Sofia, se exprimă în factura esențialmente picturală. Veșmintele vădesc acorduri de tonuri foarte studiate și adesea îndrăznețe: pe alocuri s-au alăturat două nuanțe ale aceluiași ton; alteori, dimpotrivă, vedem o juxtapunere de culori de-a dreptul contrastante. Spre deosebire de Hosios Lukas, luminile și umbrele sînt foarte puternice, chiar și la figuri, și se opun în contraste violente. Acest gust al unei arte mai complexe duce și la sporirea personajelor. În Pogorîrea în iad *(il. 109)*, Adam și Eva la dreapta, David și Solomon la stînga, sînt însoțiți de mai mulți Drepți din Vechiul Testament. Vivacitatea mișcării lui Hristos face să predomine simțămîntul dramatic asupra nobleței hieratice. În Chios apare una dintre cele mai vechi reprezentări ale Coborîrii de pe Cruce, subiect care se pretează la exprimarea unor emoții omenești.

Nea Moni oferă fără îndoială un exemplu al stilului care a fost și acela al mozaicurilor bisericii Sfîntul Gheorghe din palatul Mangana, de la Constantinopol, ridicată tot de Constantin Monomahul.

Daphni În starea actuală a documentării de care dispunem, Daphni este monumentul care arată rezultatul prefacerilor introduse în artă spre a răspunde aspirațiilor unei societăți devenite mai umană, mai puțin dominată decît înainte de grija față de o măreție intransigentă și la care gustul Antichității se împletea cu acela al luxului. Această artă corespunde stadiului de civilizație repre-

zentat în literatură și gîndire de un Mihail Psellos. Noua biserică a mînăstirii Daphni a fost construită în ultima treime a veacului al XI-lea cu o înțelegere foarte sensibilă a eleganței liniilor arhitecturale *(il. 95)*. Mozaicurile sînt probabil contemporane cu construcția. Faptul că egumenul avea rangul de episcop arată că pe atunci mînăstirea era bogată și puternică. Se admite în general că mozaicarii au venit de la Constantinopol.

În ansamblul decorului, Pantocratorul rămîne, în virtutea tradiționalismului legat de subiect, o figură izolată prin caracterul său de severitate. Ai impresia că vezi capul unui călugăr din Răsărit, aspru și intransigent. În fața acestui chip crîncen și amenințător, îți amintești cuvîntul: « Eu sînt Domnul Dumnezeul și Judecătorul Lumii. Și iată că înaintea Judecății mă aplec asupra voastră și vă poruncesc să păziți toate legile mele și toate orînduielile mele și să le pliniți. Dacă îmi călcați poruncile, vă voi arunca pe toți în iad » *(il. 110)*. Pe spațiile dintre ferestre se înalță proorocii ținînd fîșii cu scurte inscripții în care se proclamă slava lui Dumnezeu sau care vestesc venirea împărăției lui.

Restul mozaicurilor poartă pecetea unui stil nou: simțămîntul grației nobile, suplețea desenului, prospețimea și vioiciunea coloritului, finețea modeleului, grija față de linia decorativă. Fără să piardă vreodată simțul dramei sacre, autorii acestor panouri au regăsit lecția modelelor antice prin intermediul manuscriselor, dar și al statuilor și chiar al basoreliefurilor vechi, care mai puteau fi încă văzute în marile orașe ale Imperiului, mai ales la Constantinopol și la Atena. Personajele au proporții zvelte, gesturi de o dezinvoltură și o eleganță care presupun o îndelungată studiere a ținutei impecabile. Părul și bărbile sînt îngrijite, foarte adesea ondulate. Fețele bărbierite, cu obrajii plini, nu mai au caracterul ascetic al chipurilor verzui sau negricioase din biserica Hosios Lukas. Veșmintele sînt tratate cu o artă a drapării care presupune cunoașterea modelelor antice.

Cuburile de mozaic sînt mai mici decît în monumentele anterioare, așa încît să permită efecte de culoare mai delicate și mai strălucitoare. Șiruri de cuburi în tonuri diferite alternează pentru a compune nuanțe în degradeuri.

Pe cînd mozaicurile precedente apăreau adesea ca niște icoane mărite, cele de la Daphni sînt ca transpunerile unor miniaturi. După două secole și jumătate, entuziasmul iconodulilor umaniști, care creau în sobrietate, a făcut loc căutărilor unor artiști rafinați. Tehnica devine superioară, dar academismul amenință uneori să se substituie clasicismului.

Dacă Răstignirea se reduce, ca și aceea de la Hosios Lukas, la elementele sale esențiale, ea se deosebește însă total prin stil. Trupul lui Hristos, care a fost comparat cu trupurile elenistice ale lui Marsyas, este mai zvelt, mai armonios înclinat și mai delicat modelat. Apa și sîngele care-i țîșnesc din coastă nu mai desenează două oblice rectilinii, ci o curbă elegantă. În figura sfîntului Ioan frontalitatea devine mai puțin riguroasă, prin imitarea personajelor de pe stelele grecești, un picior suportînd greutatea trupului și celălalt fiind îndoit. Pe Golgota, lăsată cu totul pustie la Hosios Lukas, cresc cîteva plante cu frunze stufoase. Deasupra crucii, simbolurile cosmice sînt înlocuite cu îngeri în zbor. Blîndețea coloritului și a desenului nu răpesc nimic din intensitatea emoției, care este sugerată cu o sobrietate de mijloace demnă de arta greacă clasică.

Reprezentările episoadelor din viața lui Hristos au devenit mai numeroase în interiorul naosului. Reduse la patru în biserica Hosios Lukas și ajunse la opt în Nea Moni, ele se ridică la unsprezece în Daphni. Această extindere progresivă a unei iconografii cu aspect narativ, chiar dacă posedă o valoare teologică și dogmatică, dovedește că gustul pentru poveștile istorisite prin imagini redobîndea teren.

Intrarea lui Hristos în Ierusalim ilustrează această concepție mai narativă a picturii religioase, care avea să se dezvolte tot mai mult în secolele următoare. Compoziția stabilește un remarcabil echilibru între partea dreaptă aerată și partea stîngă, înghesuită, comprimată între limitele de sus și de jos.

Biserica fiind închinată Adormirii Maicii Domnului, sub efectul acestei înclinări către scenele narative s-a introdus aici un ciclu al copilăriei Mariei, care se desfășoară în pronaos. Însăși scena Adormirii a fost plasată pe peretele de vest al naosului, deasupra ușii dinspre pronaos, în locul pe care acest subiect îl va ocupa din ce în ce mai des. Nașterea Fecioarei a fost și ea reprezentată în naos din pricina însemnătății date sărbătorii liturgice pe care o ilustra. În distincția aristocratică a acestei scene învăluite într-o atmosferă de măreție solemnă și unde nu evoluează decît femei cu atitudini de o rezervă elegantă, pare că se strecoară amintirea ceremonialului prin care patricienele aduceau omagiu împărătesei în Camera Purpurei, cu prilejul nașterii prinților.

Figurile sfinților și ale proorocilor au o expresie de noblețe și de melancolie visătoare care îi face să apară drept eroii religiei noi.

Panouri votive din secolele XI și XII în Sfînta Sofia de la Constantinopol

O evoluție comparabilă, în linii mari, cu aceea pe care am urmărit-o în bisericile din Grecia, se observă de asemenea în mozaicurile votive care încadrează o fereastră de pe peretele est al tribunelor de sud din Sfînta Sofia, acolo unde familia imperială asista la slujbe. Pe cel mai vechi din aceste două mozaicuri, Hristos, înveșmîntat într-o tunică de aur și o mantie de un albastru-închis, este așezat pe un tron între împărăteasa Zoe (1028—1050) și împăratul Constantin Monomahul (1042—1055) *(il. 113)*. Zoe îi întinde lui Hristos un pergament răsucit enumerînd daniile pe care le făcuse Sfintei Sofia. Al treilea soț al Zoei, Constantin Monomahul, oferă un *apocombion* (pungă plină cu cel puțin trei kilograme de bani de aur). Din examinarea

atentă a mozaicului reiese că numele lui Constantin Monomahul și capetele celor trei personaje au fost refăcute. Aceasta din pricină că mozaicul a fost fără îndoială executat mai întîi pentru primul soț al Zoei, împăratul Roman al III-lea Arghiros (1028—1034), care suportase cheltuielile lucrărilor de reparație a Sfintei Sofia. Cînd s-a întors din surghiunul în care o trimisese uzurpatorul Mihail al V-lea Kalaphates (1041—1042), Zoe a poruncit să se modifice mozaicul astfel încît să fie înfățișat noul ei soț. Poate a fost nevoie să se restaureze și capul Zoei care ar fi putut să fi fost distrus de Mihail al V-lea. În sfîrșit, se va fi refăcut și chipul lui Hristos, fie pentru a se păstra unitatea stilului, fie pentru ca privirea lui să se îndrepte către împărăteasă. Potrivit canoanelor perspectivei morale, Constantin și Zoe sînt mai mici decît Hristos. Ei se înclină foarte ușor înspre el în semn de respect. Această operă este însă de o factură severă și puțin greoaie, care o apropie de Nea Moni din Chios. Veșmintele împăratului și ale împărătesei cad țeapăn ca niște anterie somptuos acoperite cu pietre prețioase, care le fac să se asemene cu plăcile de email împodobite cu caboșoane, ce se bucurau pe atunci de o mare trecere. Sub veșminte nimic nu vădește corporalitatea trupurilor. Mantia lui Hristos, cu crețuri încă de pe acum foarte manieriste, este de un albastru intens, care dă senzația tactilă a grosimii firelor de lînă. Coloritul pomeților și mîinilor este obținut prin mijloace care țin mai degrabă de desen decît de pictură: mozaicarul a juxtapus în chip regulat și metodic șirurile paralele de cubulețe cu același ton.

De cealaltă parte a ferestrei, Ioan al II-lea Comnenul a pus să fie înfățișat, după modelul înaintașilor săi, fără îndoială în anul suirii sale pe tron (1118), oferind și el un *apocombion*, însoțit de prima sa soție, principesa maghiară Pirisca, fiica sfîntului rege Ladislau, care a luat la Constantinopol numele de Irina. Ca și Zoe, împărăteasa poartă o listă de donații. Între cei doi soți se înalță o Maica Domnului cu Pruncul *(il. 102)*. Spre deosebire de panoul precedent, Fecioara este cu foarte puțin mai mare decît cuplul imperial, dar este tratată cu un simț al hieratismului și al frumuseții idealizate care fac din ea un fel de icoană mărită. Oricît de nobile ar fi, portretele lui Ioan al II-lea și Irinei ne readuc pe pămînt. Obrazul împăratului are culoarea oacheșă care i-a adus porecla de Maurul. Chipul Irinei, al cărui contur stilizat amintește de capetele lui Matisse, nu este în deplin acord cu restul mozaicului și prezintă chiar ceva cu care nu sîntem obișnuiți în arta bizantină. S-a urmărit să se sublinieze ceea ce era specific în fizionomia « străinei »: paloarea acestei fețe late, cu frunte înaltă, încadrată de groase cosițe blonde, după moda occidentală, este și mai accentuată prin folosirea pudrei, înviorată de un ușor fard roșu pe pomeți; ochii cenușii, destul de reci, nu au nimic mediteranean. Știm din texte că această frăgezime a tenului și această strălucire a părului stîrniseră în rîndurile bizantinilor o admirație comparabilă cu aceea de care se bucură și astăzi în Grecia femeile blonde cu pielea albă. Însă Irina, oricît de « strălucitoare era prin frumusețea sufletului și a trupului », nu fusese crescută în eticheta rafinată a curții și sub veșmintele ei grele de ceremonie se simte făptura sfioasă, puțin stîngace, parcă stînjenită și lipsită de acea dezinvoltură pe care o avea principesa porfirogenetă Zoe. Acest panou vădește o artă mai subtilă decît acela care îi înfățișează pe Zoe și Constantin Monomahul. Coloritul este mai cald și mai nuanțat. Veșmintele sînt mai suple și prezența trupurilor se simte mai mult.

Puțin mai tîrziu, pe pilastrul adiacent a fost adăugată figura fiului lui Ioan al II-lea și al Irinei, Alexe *(il. 112)*, desigur atunci cînd tînărul prinț a fost asociat la tron, în 1122, la vîrsta de 17 ani. Obrazul este adînc modelat cu ajutorul tonurilor roșii-verzui și galben-cenușii, cu lungi șiruri de cuburi albe pentru a reda petele de lumină. Impresia dominantă este aceea a tenului oacheș al Comnenilor. Culoarea verzuie a cuburilor pe care sînt lipite foițele de aur ale nimbului,

ale veşmintelor şi ale fondului mozaicului accentuează senzaţia de tristeţe pe care o emană figura acestui tînăr bolnăvicios, sortit unei morţi premature.

Mozaicuri constantinopolitane din secolul XII, azi dispărute

Marile mozaicuri executate la Constantinopol în secolul al XII-lea au dispărut. După mărturia lui Ştefan din Novgorod şi a lui Pero Tafur, biserica Pantocratorului, zidită de Ioan al II-lea Comnenul şi de Irina, era decorată cu mozaicuri chiar şi pe zidurile exterioare.

La sfîrşitul secolului al XII-lea, poate sub patriarhul Ioan al X-lea (1198—1206), un pictor vestit, pe nume Eulalios, a modificat şi a completat decorul de mozaicuri din Sfinţii Apostoli: fără îndoială că Nicolae Mesarites a întocmit cu acest prilej o nouă *Descripţie* a edificiului, înainte de anul 1203. Eulalios a « modernizat » cupola centrală, înlocuind Înălţarea care, aşezată în acest loc, părea poate un arhaism, cu Pantocratorul, potrivit obiceiului care se generalizase. Se pare că Eulalios însuşi s-a înfăţişat printre paznicii Mormîntului, în scena Femeilor la Mormînt şi, spre a fi uşor de recunoscut, s-a zugrăvit într-un veşmînt original pe care — zice-se — avea obiceiul să-l poarte. Secolul al XII-lea este epoca în care pictorii au început să se preocupe de reputaţia lor şi să îşi semneze operele.

Din nefericire, aceste ansambluri picturale nu sînt pentru noi decît nişte amintiri literare!

Iar mărturiile despre pictura constantinopolitană din secolul al XII-lea sîntem nevoiţi să le căutăm în Macedonia, la Nerezi (1164), în Sicilia, la Monreale (pe la 1180—1190), şi în Rusia, la Vladimir (1194).

2. FRESCA

În provinciile Imperiului, exceptînd bisericile cu mozaicuri care au fost toate sau aproape toate ctitorii imperiale, pentru decorarea bolţilor şi a pereţilor s-a folosit fresca, a cărei execuţie era mai lesnicioasă şi mai puţin costisitoare. Căpătînd din ce în ce mai multă importanţă, pe măsură ce se înmulţeau construcţiile de noi biserici, aproape toate prevăzute în chip obligatoriu cu un decor pictat care le îmbogăţea semnificaţia simbolică, fresca a luat locul mozaicului ca expresia cea mai reprezentativă a artei bizantine. Prin supleţea desenului pe care o îngăduia, ea favorizează dezvoltarea pateticului. Fresca se preta cu atît mai mult la aceasta, cu cît era vorba de o artă de inspiraţie populară, care nu avea aceleaşi exigenţe ca şi arta de la curte.

Cappadocia

Frescele bisericilor rupestre din Cappadocia ne oferă solide mărturii despre acea artă monastică, populară şi provincială, pe care am întîlnit-o la copţi în epoca paleocreştină şi care este atestată pînă în Italia meridională, trecînd prin filiera Greciei.

Am văzut mai înainte că anumite biserici din Cappadocia fuseseră decorate poate chiar în epoca iconoclastă, dacă nu şi mai înainte. Dar majoritatea acestor picturi datează din epoca de nouă prosperitate pe care a cunoscut-o regiunea între dispariţia ameninţării arabe sub Constantin al VII-lea Porfirogenetul (913—959) şi venirea turcilor seldgiucizi sub Constantin al X-lea Ducas (1059—1067). Deosebim printre ele două grupuri. Unul, « arhaic », datînd din secolul al X-lea, poate chiar încă de la sfîrşitul celui de-al IX-lea, menţine deopotrivă în pictură ca şi în arhitectură vechi formule paleocreştine, care dau acestei arte un caracter local destul de marcat. Celălalt, mai recent, imită modelele constantinopolitane.

În grupul arhaic, unde domină vechiul plan bazilical, Hristos, neputînd figura în cupolă (inexistentă), rămîne în conca absidei. El apare pe un tron cu spătarul în formă de liră, în mijlocul unei aureole cu stele purtată de patru « roţi » *.

* „Tronurile“ sau roţile înaripate din ierarhia îngerească.

Tronul este înconjurat de simbolurile celor patru evangheliști și de serafimi cu șase aripi presărate cu ochi. Pe margine, arhanghelii Mihail și Gavriil, în costum imperial, fac de gardă, cu un stindard în mînă. Sus de tot, între busturile Soarelui și Lunei, mîna lui Dumnezeu iese dintr-un segment de cer pentru a-l indica pe Hristos. Este deci o supraviețuire a tradiției paleocreștine a teofaniei, tocmai pe locul din biserică unde se constituise. În naos, registrele suprapuse desfășoară, în sensul scrierii, de la stînga la dreapta, pornind din latura dreaptă de lîngă altar, ciclul, îndeajuns de dezvoltat, al scenelor Copilăriei, Minunilor și Patimilor lui Hristos. Aceste scene ocupă, în bisericile cu tavan, partea de sus a pereților. În bisericile boltite ele figurează pe bolta în leagăn și coboară, în capelele mai înalte, pe partea superioară a zidurilor. Mai jos se înalță sfinți aliniați în picioare. Caracterul popular al acestei arte se manifestă în desenul stîngaci, dar expresiv și de o mare spontaneitate, și în gustul pentru narațiune care împrumută multe dintre elementele ilustrării din evangheliile apocrife, ele însele zămislite din această înclinare a poporului spre poveștile frumoase, istorisite cu belșug de amănunte. Apare net contrastul cu arta aristocratică și teologică din capitală, care se supunea unei discipline stricte în alegerea și repartizarea subiectelor.

Vechea biserică Tokale Kilisse (= biserica cununilor, numită astfel din pricina ornamentelor circulare în relief de pe boltă) aparține grupului arhaic. Ea se pare că datează de la începutul secolului al X-lea. Ciclul evanghelic se desfășoară pe boltă în șase registre, împărțite în două grupuri separate, în cheia leagănului, de o zonă de medalioane cuprinzînd busturile proorocilor. Treizeci de scene, de la Bunavestire la Pogorîrea în iad, se înșiruie în registre fără nici o despărțire între ele. Dedesubt, pe pereți, se suprapun două șiruri de sfinți ale căror atitudini țepene și veșminte întunecate sau de un roșu-brun contrastează cu însuflețirea și coloritul deschis al drapărilor

din scenele evanghelice. În această artă populară, fără o mare știință tehnică, se manifestă un real simț al armoniei culorilor. Compoziția este foarte densă: personajele se înghesuie unele în altele și ocupă toată înălțimea fiecărei zone. Accesoriile, indicațiile de peisaj sînt pe cît posibil suprimate. Narațiunea este vie, sprintenă, bine ritmată, bogată în notații realiste. Vom reține îndeosebi minunea Înmulțirii pîinilor și peștilor *(il. 114 bis.)*. Petru aduce doi pești pe o pînză brodată care îi acoperă brațele și umerii. El îi întinde spre șase personaje așezate în jurul unei mese, a cărei tăblie este redată aproape vertical, așa cum ar fi făcut-o și Braque. Vîrstele convivilor au fost diferențiate: există doi bătrîni, doi bărbați maturi cu barba neagră și doi tineri fără barbă. Desenul este lipsit desigur de eleganță și chiar de corectitudine. Dar la aceste personaje, aproape nemișcate, gesturile mîinilor și brațelor sînt de o uimitoare expresivitate. Fizionomiile energice, cu trăsături viguroase, cu ochii larg deschiși care privesc cu intensitate, dau o puternică impresie de viață. Făptura picturală, care așază întinse tonuri plate cu prea puține degradeuri și mari pete de lumină, contribuie de asemenea la crearea sentimentului de robustețe plebee.

La sfîrșitul secolului al X-lea sau la începutul secolului al XI-lea, Keledjlar Kilisse (« biserica săbiilor » după numele de Keledjlar dat acestui loc, fără îndoială din cauza profilului deosebit de tăios al stîncilor din împrejurimi), care are un plan în cruce greacă înscrisă, mai păstrează încă repartiția arhaică a decorului, dar aici se manifestă, tot cu o simplitate naivă, o grijă, nouă în Cappadocia, pentru eleganța sobră, precizia desenului și exactitatea mișcărilor. Poate că aceste calități se datoresc miniaturilor manuscrisului sau desenelor din caietul de modele de origine constantinopolitană din care se va fi inspirat pictorul. Sporind numărul bolților și al timpanelor, planul în cruce greacă permitea, ca și în capitală, repartizarea scenelor pe diferitele bolți în leagăn și pe lunete, în loc să le alinieze în benzi continue.

Compozițiile devin puțin mai aerate, iar motivele de arhitecturi și accesoriile, mai numeroase.

Adoptarea planului în cruce greacă înscrisă avea să aducă însă după sine, către mijlocul secolului al XI-lea, cu puțin înainte de venirea seldgiucizilor, și adoptarea repartiției decorului care, la Constantinopol, era legată de acest tip arhitectural. Ciclul narativ este înlocuit cu decorul de inspirație teologică și liturgică, în care sînt reținute mai cu seamă episoadele comemorate de marile sărbători. Așa cum am mai văzut și la Keledjlar Kilisse, noua distribuire a subiectelor oferă compoziții mai puțin îmbîcsite, în care fundalurile de arhitecturi și de peisaje capătă mai multă însemnătate. Scenele se izolează și devin de sine stătătoare.

Influența capitalei străbate și în stil, chiar dincolo de experiența mai mult sau mai puțin mare a pictorilor locali. Desenul devine mai suplu, proporțiile se alungesc. Personajele se însuflețesc și iau uneori atitudini contorsionate. Mișcările sînt adesea vii și accentuate prin jocul drapărilor. Ovalul chipurilor se ascute și privirile trădează mai degrabă melancolie decît convingere nestrămutată. Degradeurile și nuanțele nedecise devin mai frecvente. Literele inscripțiilor sînt trasate cu mai multă grijă, dar fără exces de înflorituri. În iconografie există totuși unele trăsături particulare. Astfel, în conca absidei, nu se mai află Fecioara, ci Deisis care înlocuiește teofania din bisericile aparținînd grupului arhaic. Uneori chiar, ca la Karanlek Kilisse (« biserica întunecată »), acestei scene i se adaugă doi ctitori prosternați. Cele mai bune realizări ale stilului nou se întîlnesc la Elmal Kilisse (« biserica mărului » din cauza merilor care cresc lîngă intrarea ei) și la Ciarekle Kilisse (« biserica sandalei », datorită urmelor de pași săpate în solul brațului sud, sub scena Înălțării, imitînd acelea ce se vedeau în rotonda de la Ierusalim). Din nefericire, aceste picturi s-au deteriorat și dacă fotografiile ne dau o idee justă despre interesul pe care îl prezentau ansamblurile, ele nu scot în evidență

valoarea artistică a diferitelor panouri. Ne vom opri mai degrabă la Karanlek Kilisse, al cărei decor se datorează unui pictor mai puțin experimentat în adaptarea modelelor iconografice venite din capitală. Trădarea lui Iuda este o scenă revelatoare în privința procedeelor stilului nou, aplicate la Karanlek cu un soi de stîngăcie care le face și mai vizibile. Personajele sînt zvelte. Mișcarea piciorului dus înainte la Petru și la Ioan este accentuată de draparea veșmintelor. Hristos îndoaie piciorul drept, pe cînd stîngul este rigid, după cel mai bun ritm al artei statuare antice. Părul lui Petru este buclat cu o eleganță care amintește de sfinții de la Daphni.

Războaiele care au urmat după apariția seldgiucizilor în Asia Mică au restrîns activitatea artistică în mînăstirile din Cappadocia, dar nu au întrerupt-o cu desăvîrșire. O misiune arheologică turcă a descoperit în biserica Sakle Kilisse (« biserica ascunsă »), al cărei plan rămîne acela cu o navă transversală pe care se deschid trei abside, fresce care par să dateze de la sfîrșitul secolului al XII-lea. Pictorului căruia i le datorăm era înzestrat cu o personalitate destul de puternică. El dă dovadă de multă libertate în adaptarea modelelor de care s-a slujit. Arta sa îmbină influențele Constantinopolului cu tradițiile populare locale, dar cu unele calități originale. El unește zveltețea proporțiilor și eleganța în tratarea părului sau a drapărilor cu fermitatea desenului, franchețea coloritului, vioiciunea anumitor mișcări, amploarea monumentală a compoziției. Pentru a da sentimentul spațiului, el suprapune planurile, nuanțează degradeurile, estompează chiar uneori contururile spre a le da rotunjime. El stilizează, cu multă vigoare decorativă, elementele peisajului așa încît să formeze cadrul în care să se înscrie fie o scenă, fie un personaj.

Cercetările făcute de dl. și d-na Thierry în valea Peristrema (la sud de Aksaray) au scos la iveală picturi rupestre care, urmînd aceeași evoluție generală ca și cele din regiunea Göreme, prezintă însemnate particularități de iconografie

și de stil, dovezi ale diversității de aspecte pe care o putea căpăta arta bizantină, mai ales în ținuturile izolate.

Salonic În Macedonia, Salonicul a fost un centru de artă activ și strălucitor, care a suferit în pictură ca și în arhitectură influența Constantinopolului, manifestînd însă totodată, în ambele domenii, un anumit atașament față de trecut (v. pag. 22-23).

În biserica Fecioarei Căldărarilor (Panaghia ton Chalkeon), construită în 1028, s-a reprezentat în cupolă Înălțarea, după vechea formulă care fusese aplicată în Sfinții Apostoli de la Constantinopol și chiar la Salonic în Sfînta Sofia. Dar, la începutul secolului al XI-lea, stilul devenise mai hieratic, așa cum am văzut în mozaicurile aproape contemporane de lîngă ușa de sud a pronaosului Sfintei Sofia de la Constantinopol și la Hosios Lukas din Focida. Atitudinile apostolilor sînt mai puțin frămîntate decît erau la Sfînta Sofia și îngerii, în loc să se întoarcă spre ucenicii lui Hristos, se prezintă din față ca paznici tradiționali ai Fecioarei și ca martori ai tainei pe care o semnalează credincioșilor cu arătătorul de la mîna dreaptă. În conca absidei, Maica Domnului este înfățișată în picioare, în atitudine de orantă, ca în biserica zidită întru cinstirea ei în Marele Palat sub domnia lui Mihail al III-lea și care a fost descrisă de Fotie. Arhanghelii Mihail și Gavriil se înclină pentru a-i aduce omagiu: în prezența lor pe bolta semicilindrică a absidei se poate vedea un nou semn al conservatorismului iconografic, pentru că încă la Niceea și în Sfînta Sofia de la Constantinopol îngerii fuseseră mutați înaintea absidei, în așa fel încît Fecioara să iasă singură în evidență în concă.

La biserica Fecioarei Căldărarilor, în traveea care precede absida, deasupra altarului, cele două episoade ale Împărtășaniei apostolilor au fost așezate de o parte și de alta a unei cruci înscrise într-un cerc. La dreapta, Hristos, în picioare sub un baldachin, dinaintea unui altar pe care

este așezată patena, împarte pîinea la două grupuri compacte de cîte trei apostoli, spunînd: « Luați, mîncați, acesta este trupul Meu ». La stînga dă vinul altor două grupuri de cîte trei apostoli, cărora le spune: « Beți dintru acesta toți. Căci acesta este sîngele Meu ». Grija față de claritate este mai puternică decît realismul în redarea spațiului: baldachinul este așezat nu deasupra altarului, ci în spatele lui și constituie un fundal de arhitectură care subliniază caracterul sacramental al instituirii Euharistiei. În restul bisericii se desfășura ciclul marilor sărbători, cuprinzînd și Adormirea Fecioarei. Pronaosului i-a fost destinată ampla compoziție a Judecății de Apoi, și ea este cea mai veche reprezentare completă a acestui subiect pe care o posedăm în marea pictură.

Aceste picturi se caracterizează prin vigoarea modeleului, în care fermitatea unui desen larg își împletește resursele cu acelea ale unui colorit nesofisticat, care juxtapune mari pete de lumină umbrelor roșii și verzi. Unul dintre procedeele favorite constă în a așeza umbrele roșii pe o latură a figurii și umbrele verzi pe cealaltă. Culorile sînt dense, grele și, cel mai adesea, reci, cu o predominanță a tonurilor albastre-închis, verzi, violete și cenușii. Personajele au o expresie de mare severitate. Cutele veșmintelor lor sînt adesea frînte în unghiuri.

Comparația cu mozaicurile de lîngă ușa sud a pronaosului la Sfînta Sofia și la Hosios Lukas din Focida arată că, răspunzînd în același timp unei concepții asemănătoare a desenului, tehnica frescei îngăduie mai multă suplețe.

Sfînta Sofia de la Ohrid Cel mai important și cel mai original ansamblu de fresce pe care îl găsim în această epocă în Macedonia este acela care a fost executat prin anii 1040—1045 în catedrala Sfînta Sofia de la Ohrid, după ce orașul a fost recucerit de la bulgari de către Vasile al II-lea, în 1016, și transformat în reședința unei arhiepiscopii

autocefale, care depindea direct de împărat. Al doilea titular al scaunului, arhiepiscopul grec Leon (1037—1056), fost cartofilax al Sfintei Sofia de la Constantinopol (cum s-ar spune vicar general al Patriarhiei), a hotărît pictarea acestui decor. Și, de fapt, unul dintre elementele cele mai izbitoare ale ansamblului de picturi este numărul de patriarhi ai Constantinopolului care au fost reprezentați în altar: treisprezece în total, dintre care ultimul ca dată este Eustatie (1019—1025). Acestora li se adaugă trei patriarhi ai Antiochiei și alți trei ai Ierusalimului, precum și, în diaconicon, șase papi (de la sfîntul Clement la sfîntul Grigore cel Mare), recunoscuți ca sfinți de biserica răsăriteană. Pentru a înțelege deplin intențiile cărora le răspundea acest program iconografic este bine să ne amintim că Leon îi dăduse tot sprijinul patriarhului Mihail Cerularios în polemica purtată cu papa Leon al IX-lea și că, într-o scrisoare trimisă în 1025 episcopului Ioan din Trani (în sudul Italiei), arăta că atitudinea sa se întemeia pe respectul față de hotărîrile luate de sinoadele la care participaseră papii glorificați ca sfinți de către Constantinopol, și că nu nutrea dușmănie împotriva papalității în general, ci doar împotriva papei din acea vreme, ale cărui poziții îi păreau potrivnice acelora manifestate de predecesorii săi pe scaunul lui Petru. Astfel, decorul din absida bisericii cuprindea numeroase învățăminte. El amintea că Bizanțul își restabilise autoritatea politică și spirituală asupra regiunii Ohrid și că arhiepiscopii autocefali ai orașului erau pentru teritoriul recucerit, fără să aibă titlul, de fapt patriarhi, moștenitori ai celor de la Constantinopol și nu ai acelor patriarhi bulgari care ocupaseră jilțul local începînd cu domnia țarului Samuil (976—1014). Dar el mai făcea cunoscut și că Leon era deținătorul adevăratei doctrine statornicite de cele șapte sinoade ecumenice. În conca absidei, Maica Domnului, ținînd Pruncul înconjurat de un nimb, era așezată pe un tron bogat, cu spătarul în formă de liră. Chiar dedesubtul ei se desfășura, pe pere-

tele absidei, Împărtășania apostolilor. În această scenă se manifestă un gust al mișcării, al expresiei sentimentelor și chiar al intensității dramatice, cu totul deosebit de ceea ce am întîlnit în biserica Fecioarei Căldărarilor de la Salonic. Întinderea mai mare a suprafeței ce trebuia acoperită cerea o mai amplă dezvoltare a subiectului. Apostolii nu mai sînt grupați, ci separați. Mîinile lor întinse și acoperite cu un văl în semn de respect, expresia patetică și concentrată a chipurilor lor, involburarea cutelor veșmintelor la unii dintre ei, aplecarea pronunțată a bustului la Petru și la Pavel, amîndoi aproape de altar, traduc tulburarea sufletului lor în fața instituirii Euharistiei. Și ai impresia că vezi ilustrarea cuvintelor rostite de diacon înaintea împărtășaniei credincioșilor: « Cu frica lui Dumnezeu, cu credință și cu dragoste să vă apropiați ». În același timp, gesturile brațelor întinse unesc figurile unele de altele cu un ritm de o eleganță subtilă și plină de nerv.

O aceeași nevoie de expresie însuflețește în chip încă și mai limpede Înălțarea, pe bolta din fața absidei. Fecioara nu mai este reprezentată din față, ci din profil, într-o atitudine care îi arată emoția, între îngeri și apostoli a căror uimire se traduce printr-o gesticulație vehementă, aproape barocă, și prin draparea zbuciumată a veșmintelor cu falduri redate în linii curbe. Pretutindeni în aceste fresce din al doilea pătrar sau de la mijlocul secolului al XI-lea (întrucît mai există și altele la Sfînta Sofia, care datează din secolele al XII-lea, al XIII-lea și al XIV-lea). nu se întîlnesc decît chipuri aspre, dramatice, neliniștite chiar, ale căror contururi și trăsături sînt accentuate prin linii groase.

Mulți istorici discută, fără să aibă poate elementele necesare pentru o soluție, asupra problemei de a determina care este în Sfînta Sofia de la Ohrid partea aporturilor constantinopolitane, tesaloniciene sau slave. Înrudirea dintre Fecioara din absidă și aceea din Sfînta Sofia de la Salonic, severitatea fizionomiilor, robustețea puțin aspră a figurilor, gustul expresivității și al mișcării,

predominarea culorilor întunecate, latura ușor frustă a acestei arte i-au făcut pe mulți savanți că creadă că pictorii ar fi venit de la Salonic. Alți erudiți văd în aceste trăsături aportul populațiilor slave care, răspîndite în Macedonia, ar fi influențat de asemenea arta Salonicului. Într-adevăr, chiar dacă pe planul « ideologic » arhiepiscopia de la Ohrid întreținea cele mai strînse legături cu Constantinopolul, ea poate să fi recrutat pictori de la fața locului sau din principalul oraș al Macedoniei. Posedăm însă informații neîndestulătoare asupra aspectului picturii în frescă din atelierele constantinopolitane pentru a fi îndreptățiți să respingem cu desăvîrșire intervenția unuia dintre acestea: anumiți savanți au scos în evidență afinitățile cu miniaturile menologului lui Vasile al II-lea. Probabil că nici nu s-a subliniat totdeauna îndeajuns gradul de rudenie care, ținînd seama de diferențele rezultînd din tehnică, leagă frescele Sfintei Sofia de la Ohrid cu mozaicurile aflate în biserica Nea Moni din Chios, care sînt aproape contemporane cu ele. Din suma elementelor comune vom reține « arhaismul » care asigură supraviețuirea unei asprimi energice în figuri, contururile negre și apăsate, preferința pentru mișcările expresive, simțul dramei. Dealtfel aceste similitudini trebuie socotite mai puțin ca dovezi ale unei aceleiași origini a artiștilor, și mai mult ca semne ale epocii. De o parte și de alta ne aflăm dinaintea manifestărilor artei complexe care s-a constituit la începutul perioadei de preponderență a nobilimii civile. Iar atelierele de la Salonic, departe de a fi despărțite de cele de la Constantinopol prin bariere estetice de netrecut, făceau de la acestea împrumuturi și fără îndoială trimiteau uneori și pictori care doreau să-și facă o carieră în Capitală. Să nu ne punem deci prea multe întrebări asupra originilor etnice sau geografice ale meșterilor care au împodobit Sfînta Sofia de la Ohrid și să apreciem mai degrabă vigoarea artei lor, forța lor de expresie, simțul mișcării de care dau dovadă, înțelegerea lor față de com-

poziție, capacitatea lor de emoție, monumentalitatea stilului lor.

Nerezi Slăbirea constrîngerilor societății bizantine sub urmașii Macedonenilor, neliniștea iscată de vremea de restriște în care războaiele și tulburările politice au îngreunat viața populațiilor nevoiașe, proliferarea ereziilor și reînvierea zelului religios care au urmat în ciuda politicii autoritare a Comnenilor, au fost tot atîția factori care au favorizat propășirea unei arte mai umanizate și în care expresia sentimentului dramatic a devenit mai directă, rămînînd în același timp cel mai adesea cuprinsă — în școala de la Constantinopol — între limitele impuse de o disciplină exigentă. Frumusețea a devenit mai puțin trufașă și mai puțin austeră, pentru a fi mai aproape de oameni și mai accesibilă. Nu ne putem abține să apropiem această artă de aceea care a înflorit la Atena în timpul războiului peloponeziac pentru a răspunde aspirațiilor unei societăți aflate și ea pradă suferinței.

Picturile executate în biserica Sfîntul Pantelimon, construită în 1164 la Nerezi de prințul Alexe Comnen, pot fi socotite capodopera majoră a acestui curent nou. Personalitatea ctitorului — nepot al lui Alexe I și văr al împăratului domnitor, Manuel I Comnen — și înalta calitate a decorului, de o măreție cu adevărat imperială, ne îndreptățesc să credem că meșterul atelierului și colaboratorii săi ar fi venit din capitală. Erau pictori deprinși cu toate subtilitățile meseriei și, după toate aparențele, foarte la curent cu experiențele artistice ale trecutului și ale timpului lor. Ei au știut să aducă inovațiile cele mai personale vastului repertoriu de modele iconografice, ai căror depozitari erau. Aveau o uimitoare sensibilitate față de forța de sugestie emotivă pe care o deține linia abstractă și simplă. Compozițiile lor sobre, bine echilibrate și cu o punere în pagină foarte sigură au un patetism cu atît mai surprinzător cu cît este lăuntric. În același timp,

dorinţa de eleganţă, care se ascute în epocile de tensiune dureroasă, determină alungirea siluetelor şi grafismul frămîntat în redarea cutelor drapărilor. Compoziţia Coborîrii de pe Cruce este una dintre cele mai reprezentative pentru această estetică *(il. 115)*. Din atitudinile personajelor, demne în durerea care le copleşeşte, din chipurile lor nobile care lasă să se bănuiască o emoţie ce nu le desfigurează, se desprinde un sentiment de doliu profund. Intensitatea expresiei vine şi de la punerea în pagină concentrată, care face să culmineze compoziţia cu capul lui Iosif din Arimateea şi în care personajele sînt atît de strîns legate încît nu s-ar putea scoate nici unul fără a rupe echilibrul ansamblului. Calitatea emoţiei sobre şi interiorizate ne aminteşte de relieful lui Orfeu şi Euridice sau de numeroase lecite * atice cu fond alb.

Durerea este însă sfîşietoare în *Threnos*, scena bocetului, în care Maria şi Ioan jelesc trupul lui Iisus care va fi aşezat în Mormîntul săpat în stîncă *(il. 116)*. Cu picioarele într-o poziţie care în realitate este imposibilă, Maica Domnului primeşte în poala de unde se născuse, cadavrul fiului ei întins pe un linţoliu. Pentru ultima dată îl sărută pe obraz. Ioan, cu bustul adînc plecat, ţine mîna Mîntuitorului, pe cînd Iosif şi Nicodim îi cuprind picioarele. În spatele lor, una dintre Mironosiţe participă la scenă. Figurile Mariei şi lui Ioan sînt crispate de durere. La stînga şi la dreapta, coamele munţilor, unde deasupra capului lui Hristos se cască grota Mormîntului, se înalţă domol, încadrînd grupurile de personaje şi accentuînd impresia de orizontalitate, generatoare de melancolie şi de tristeţe, aşa cum o va înţelege mai tîrziu şi Seurat. Nevoia de a compensa printr-o notă de graţie ceea ce ar fi putut să fie de neîndurat în expresia acestei dureri face să se desfăşoare în partea de sus a panoului arabescul elegant al unui cerc de îngeri. Culorile limpezi

---

* Lekythos: vas mic şi alungit de ceramică, decorat cu scene şi folosit şi la ofrandele funerare.

şi uşoare salvează scena de orice îngreunare şi ţin de o artă rafinată.

Linearismul pronunţat al cutelor veşmintelor se regăseşte cu o notă încă şi mai accentuată în părul şi în trăsăturile chipurilor mai multor sfinţi sau personaje din Vechiul Testament. Aici luminile sînt aşezate cu nerv în lungi linii albe şi sinuoase, cu o vivacitate care denotă o mare siguranţă în meşteşug.

Kurbinovo Tendinţele artistice de la sfîrşitul epocii Comnenilor, a căror realizare desăvîrşită ni s-a păstrat la Nerezi, s-au exacerbat cu timpul, ajungînd la manierism şi chiar la vehemenţă. Frescele din biserica Sfîntul Gheorghe de la Kurbinovo, pe lacul Prespa, datate de o inscripţie în 1191, ne înfăţişează figuri lungi şi subţiri peste măsură, cu mişcări a căror vioiciune atinge bruscheţea, cu drapări clocotitoare şi frămîntate care îşi iau zborul în lungi arabescuri pentru a mobila golurile fondului. Această alungire a proporţiilor şi acest freamăt al cutelor ne evocă, sub forme mai aspre, arta extrem de rafinată a unui Callimah. Manierismul pe care îl dovedesc cu oarecare exces aceste fresce a inspirat de asemenea mozaicurile de la Monreale şi cele din San Marco de la Veneţia, care se situează în preajma anului 1200. Chipurile, la care regăsim adesea în plete şi în bărbi linearitatea de la Nerezi, au o expresie mai severă şi putem vedea aici un indiciu despre originea provincială, fără îndoială macedoneană, a pictorilor atelierelui (de la Kurbinovo).

Kastoria Înrudirea este atît de mare între frescele de la Kurbinovo şi acelea din biserica Sfinţilor Anarghiri de la Kastoria încît am putea crede că şi unele şi celelalte sînt datorate aceloraşi artişti sau, în orice caz, aceluiaşi curent. Punerea în Mormînt *(il. 117)*, inspirată după aceea de la Nerezi, este mai puţin savant echilibrată. În loc să scandeze compoziţia, stîncile devin simple motive de umplu-

tură. Intensitatea emoției se traduce prin extrema vioiciune a mișcărilor.

Exagerările acestui manierism expresionist au provocat probabil plictis și saturație, și au iscat cu puțin înaintea anului 1200 nevoia unei întoarceri la un stil mai simplu și mai monumental. Unei variante populare a acestei reacții îi aparțin frescele, zugrăvite pe la 1200, din Panaghia Mavriotissa, în apropiere de Kastoria. Dar înclinarea spre patetism rămîne un fapt dobîndit. În Răstignire, Maria își pierde cunoștința, capul și bustul îi cad înainte, și una dintre femei trebuie să o sprijine. Sfîntul Ioan, cu capul plecat, se lasă fățiș pradă mîhnirii. Trupul lui Hristos este contorsionat de agonie. Cel care întinde trestia cu buretele îmbibat cu oțet și ostașul care îl împunge cu sulița, devenit mai curînd un purtător de sabie, sînt niște stîrpituri hidoase.

Vatopedi În afară de Kastoria și de Kurbinovo, stilul linear care a fost practicat la sfîrșitul secolului al XII-lea a dat opere de o eleganță mai rafinată în frescele care au fost executate în 1197–1198 pentru trapeza mînăstirii Vatopedi, de la Muntele Athos, grație dărniciei marelui jupan sîrb Ștefan Nemania și a fiului său sfîntul Sava (arhiepiscopul), sub domnia lui Alexe al III-lea Anghel (1195–1203). Fragmentul care se păstrează astăzi în biblioteca mînăstirii arată ce distincție putea atinge acest stil sub penelul unui artist care știa să-și stăpînească spontaneitatea (Millet, *Athos*, planșa 98, 1).

Cipru Datorită cercetărilor întreprinse în ultimii ani, cunoaștem mai bine operele picturii bizantine păstrate în insula Cipru, care a fost recucerită de la arabi în 965 de Nichifor Focas.

Cele mai vechi fresce, care în prezent sînt atestate pentru perioada de care ne ocupăm aici, se află în biserica Sfîntul Nicolae, din apropiere de Kakopetria, datate în prima jumătate a secolului al XI-lea (Megaw și Stylianou, *Chypre*,

planșele V–VII). Prin coloritul lor încă sever dar nuanțat, prin factura lor viguroasă și prin căutarea expresiei psihologice ele amintesc, într-adevăr, de Sfînta Sofia de la Ohrid.

În veacul al XII-lea Ciprul, devenind o bază de operații a bizantinilor împotriva seldgiucizilor din Anatolia, capătă un nou avînt, datorită interesului arătat de împărați. Numeroase mînăstiri au fost întemeiate în această epocă. Și putem bănui că unii pictori au venit cu această ocazie de la Constantinopol pentru a decora bisericile de curînd construite.

Frescele executate în biserica Panaghia Phorbiotissa, la Asinu, în 1105–1106, grație generozității magistrului Nichifor, prezintă marele interes de a fi singurele opere ale picturii bizantine de la începutul secolului al XII-lea datate cu certitudine (Megaw și Stylianou, *op. cit.*, planșele VIII–XI). Ele dezvăluie gustul pentru zveltețea siluetelor, vioiciunea mișcărilor și o armonioasă eleganță a formelor, care le înrudesc cu mozaicurile din Sfîntul Dumitru (sau Sfîntul Mihail) de la Kiev.

Picturile din biserica Sfinții Apostoli de la Perachorio se apropie de mozaicurile mai recente din Capela Palatină de la Palermo și de acelea de la Monreale prin vehemența atitudinilor și prin drapările bogate ale căror cute adînci se rotunjesc pe coapse și desenează, la poalele tunicilor, tivuri agitate care amintesc de Menadele atribuite lui Callimah și de Victoriile de pe parapetul templului închinat Atenei-Nike. Aceste picturi de la Perachorio au fost datate între anii 1160 și 1180 (*Dumbarton Oaks Papers*, vol. 16, 1962, pag. 277–348).

Pictorul Teodor Apseudes (= cel Veridic) care, în 1183, a iscălit frescele comandate de sfîntul pustnic Neofit pentru chilia sa rupestră din apropiere de Paphos, a fost, la fel ca și colaboratorii săi, cîștigat de înclinarea epocii Comnenilor către o artă în care un simțămînt de adîncă umanitate lua locul voinței de hieratism (Megaw și Stylianou, *Chypre*, planșele XII–XIII). Alte

picturi executate în anul 1196 pe pereții paraclisului aceleiași mînăstiri au un stil mai auster, care se poate datora deopotrivă voinței de a manifesta o reacție împotriva manierismului, pe care am întîlnit-o la Panaghia Mavriotissa din apropiere de Kastoria, cît și acțiunii unui curent de artă monastică și populară analog aceluia existent în Grecia.

Între timp fuseseră pictate, în 1192, frescele din biserica Panaghia Arakiotissa, din apropiere de Lagudera, pe cînd Ciprul, cucerit cu un an mai înainte de Richard Inimă de Leu, fusese cedat Lusignanilor. Maniera acestor fresce este apropiată de aceea de la Kurbinovo și din Sfinții Anarghiri de la Kastoria, și se leagă de vastul curent care este atestat din Rusia (Staraia Ladoga) pînă în Sicilia (Monreale). Personajele sînt extrem de alungite și drapările străbătute de cute sinuoase. Nu mai regăsim totuși aceeași vigoare a accentelor, nici aceeași impetuozitate ca și în Macedonia. S-ar zice că pictorul din Araku a rămas mai aproape de o anumită finețe constantinopolitană și, într-adevăr, se poate crede că el a venit din capitala Imperiului.

Artă populară în Grecia

Tot în Grecia mai există o serie întreagă de fresce care aparțin unei arte populare și care par, ca stil și tehnică, un fel de simplificarea a unor prototipuri mai savante, cunoscute fără îndoială prin mijlocirea caietelor de modele. Mărturii de acest fel avem în biserica rupestră Sfînta Sofia, pe țărmul de nord al insulei Cythera (de la sfîrșitul secolului al XI-lea sau începutul celui de-al XII-lea), în biserica numită Piskopi (deformare populară a cuvîntului Episkopi, episcopie), din insula Thira (Santorin) (pe la 1100), și în capela unei sihăstrii de la Vurvara din Cynuria (în Pelopones). Aceste fresce constituie echivalentul în Grecia al artei populare și monastice din Cappadocia și din Apulia. Coloritul pielii și mai ales cel al veșmintelor sînt prea puțin nuanțate. S-au folosit din abundență liniile negre, nu numai pentru contururi, ci și pentru detaliile

interioare ale chipurilor și ale mîinilor, precum și pentru cutele drapărilor.

RĂSPÎNDIREA PICTURII BIZANTINE

Pictura, și mai ales pictura în mozaic, a fost unul dintre elementele prin care Bizanțul și-a exercitat fascinația asupra lumii înconjurătoare.

Atunci cînd, în anul 961, califul omeiad de la Cordoba, el-Hakam al II-lea, a poruncit să se mărească moscheea din acest oraș, el a obținut de la Roman al II-lea trimiterea unor artiști constantinopolitani care au decorat cupolele, precum și ancadramentul mihrabului și al ușilor care îl flanchează, cu mozaicuri pe fond de aur purtînd vrejuri, flori și copaci.

1. *RUSIA*

Convertirea la creștinismul bizantin a adus după sine adoptarea sistemului său de pictură religioasă. Cînd Vladimir a ridicat biserica Dijmei la Kiev, între anii 989 și 996, el a pus să fie împodobită, după mărturia analelor, de către artiști « veniți de pe pămîntul grec ». Din mozaicurile și frescele datorate acestor pictori nu au mai rămas decît rare fragmente de un stil sever, în maniera aceluia care era la modă sub domnia lui Vasile al II-lea.

Sfînta Sofia de la Kiev

Aproape o jumătate de veac mai tîrziu, Iaroslav a chemat și el artiști bizantini, veniți probabil de la Constantinopol, pentru a decora la începutul anului 1040 marea biserică Sfînta Sofia de la Kiev, la a cărei zidire pornise în 1037. Acești meșteri s-au înconjurat fără doar și poate de colaboratori localnici. Săpăturile au revelat că se fabricau cuburile de mozaic la fața locului. Din rațiuni de ordin pecuniar folosirea mozaicului a fost limitată la părțile principale: cupola centrală și altarul, restul fiind decorat cu fresce.

Mozaicurile ne aduc asupra situației picturii bizantine de la începutul dominației nobilimii

civile o mărturie care concordă cu aceea oferită de Sfînta Sofia de la Ohrid şi de Nea Moni din Chios care, şi ele, datează de prin anii 1040. Ele au păstrat din arta din jurul anului o mie severitatea clasică, uneori cam aspră, figurile greoaie, rigoarea geometrică a desenului executat în mari linii drepte, drapările cu falduri frînte. Dar aici se relevă, ca şi în Nea Moni, o abundentă folosire a petelor mari de lumină şi coloritul nu este mai puţin bogat, deoarece au putut fi numărate în jur de o sută treizeci de nuanţe. Lucrările de curăţire întreprinsă începînd din anul 1952 de atelierul de restaurări al Academiei de arhitectură din RSS Ucraina şi care au înlăturat neinspiratele rezugrăviri în ulei din secolul al XVIII-lea, au redat acestor mozaicuri întreaga lor splendoare originară.

În cupola centrală apare Pantocratorul înconjurat de patru arhangheli şi, într-o a doua zonă, cei doisprezece apostoli. În conca absidei se înalţă Maica Domnului în atitudine de orantă *(il. 118)*. Ea poartă o batistă albă prinsă la cingătoare, după o iconografie specifică pentru Constantinopol. Chiar dedesubt, Hristos, reprezentat de două ori, de fiecare parte a prestolului (masa altarului) şi secondat de un înger, dă împărtăşania (cu pîine şi vin) la două grupuri de cîte şase apostoli *(il. 119)*, cărora vioiciunea gesturilor şi atitudinilor, în repetarea lor identică, le conferă ritmul unui şir de dansatori. La capetele scenei, Aaron şi Melhisedec îl prefigurează pe Hristos în calitate de preot. Mai jos, de o parte şi de alta a celor trei ferestre, s-au înfăţişat frontal, în două grupuri, marii dascăli şi ierarhi ai bisericii răsăritene, cărora li se alătură papa Clement al Romei, primul care — după legendă — a creştinat Crimeea, şi arhidiaconii martiri, Ştefan şi Laurenţiu. Nu mai puţină intensitate spirituală există şi în portretele unor martiri, în bust, pe arcurile ce susţin cupola.

Ciclul hristologic, care probabil cuprindea şaisprezece scene, a fost pictat în frescă. Din el nu a mai rămas decît o parte. Tot în frescă s-a executat şi decorul tribunelor, colateralelor şi pereţilor în spirală ai scărilor din turnul de vest. Sîntem ispitiţi să recunoaştem maniera pictorilor ruşi în anumite figuri de sfinţi, la care tensiunea spirituală a chipurilor face loc unei expresii mai blînde.

În tribună, unde cneazul şi familia sa primeau împărtăşania după modul cum se proceda cu *basileul* în Sfînta Sofia de la Constantinopol, s-au pictat scenele din Vechiul şi Noul Testament, care simbolizau Euharistia: Ospitalitatea lui Avraam, Isaac adus spre jertfă, Cei trei tineri iudei în cuptorul de foc, Nunta din Cana, Înmulţirea pîinilor şi peştilor şi Cina cea de taină.

Pe peretele de vest al navei centrale şi pe cei adiacenţi de nord şi de sud, Iaroslav şi soţia sa, Irina, urmaţi de fiii şi fiicele lor, aduceau în dar noua biserică lui Hristos tronînd. Întreg decorul peretelui de vest, cu grupul central, a dispărut. Dar cunoaştem ansamblul printr-un desen, dealtfel în parte eronat, executat în 1651 de Abraham van Westervelt, şi lucrările recente de curăţire au scos la iveală ceea ce a mai rămas din frescele de pe pereţii nord şi sud.

Pe zidurile turnului cu scări dinspre apus cneazul poruncise să fie înfăţişate subiecte care aminteau că modul său de viaţă era aidoma cu acele al basileului de la Constantinopol. Împăratul era figurat asistînd cu soţia la spectacolele din hipodrom. Vizitii purtînd culorile partidelor de la Constantinopol aşteptau să li se deschidă barierele pentru a porni în cursă. Mai departe se desfăşurau numerele de atracţie ale muzicanţilor, dansatorilor şi măscăricilor, sau luptele. Scene de vînătoare completau acest ansamblu direct inspirat din pictura profană de la Constantinopol.

Biserica Adormirii din Lavra Pecerskaia de la Kiev

După mărturia conţinută în «Cuvînt despre zidirea marii biserici din Pecerskaia», au venit de la Constantinopol, şi mai precis din cartierul Blacherne, arhitecţi şi pictori, aducînd

aur și moaște. Ei au construit și au decorat cu mozaicuri și fresce, în anul 1080, biserica Adormirii din vestita mînăstire a Peșterii, de la Kiev, după sistemul iconografic în vigoare la Bizanț. Din nefericire aceste opere au dispărut în cursul incendiilor din 1240, din 1484 și din 1718, precum și cu ocazia reconstrucției în stil baroc dintre anii 1720 și 1730. Dar în secolul al XVII-lea mai rămăsese încă destul pentru ca Paul de Alep, arhidiaconul patriarhului Macarie al Antiohiei, să facă o descriere entuziastă.

Sfîntul Mihail de la Kiev «Cuvîntul» mai face cunoscut că, odată terminată sarcina lor la biserica Adormirii, meșterii greci, care fuseseră urmați și de alți compatrioți, s-au făcut călugări. Poate lor li se datorează mozaicurile din biserica zidită de cneazul Sviatopolk întru cinstirea sfîntului Mihail.

Cu prilejul dărîmării edificiului în anul 1930, panourile care mai rămăseseră în picioare au fost transportate la Sfînta Sofia de la Kiev și la Galeria Tretiakov de la Moscova. Aceste mozaicuri aparțin artei constantinopolitane din jurul anului 1100 *(il. 120)*. O comparație cu cele din Sfînta Sofia de la Kiev, de exemplu, în ceea ce privește scena Împărtășaniei apostolilor, arată prefaceri analoge acelora pe care le-am observat înlăuntrul granițelor Imperiului. Efectelor de măreție severă li se substituie căutarea eleganței și vioiciunii, vădită în alungirea proporțiilor, libertatea și diversitatea mișcărilor, îndulcirea și individualizarea fizionomiilor, minuțioasa caligrafie a faldurilor. Factura picturală extrem de rafinată juxtapune mici pete de culoare, respectînd totodată armonia ansamblului.

Aceste mozaicuri sînt ultimele care se întîlnesc în Rusia. În secolul al XII-lea, discordiile dintre cneji și incursiunile hoardelor polovțiene în Ucraina au adus după ele sărăcirea cnezatului din Kiev, ale cărui comunicații cu sudul au fost adeseori tăiate. Din aceasta a rezultat o slăbire a relațiilor cu Bizanțul.

Acum, în regiunile Novgorod și Vladimir-Suzdal se va desfășura activitatea artistică cea mai intensă.

Novgorod În pictură, ca și în arhitectură, Novgorodul a fost un centru de artă originală, care a știut să dea modelelor venite mai mult sau mai puțin direct din Imperiul bizantin o notă proprie. În secolul al XI-lea, ciudatul portret al sfintei Elena, aflat în capela martirilor din Sfînta Sofia, impune comparația cu figura împărătesei Zoe din Sfînta Sofia de la Constantinopol prin cele două mari pete trandafirii de pe pomeți, coroana și veșmintele bătute în pietre prețioase și portul capului însuși, care par împrumutate de la vreun model constantinopolitan. Factura este însă foarte personală: figura este mai degrabă desenată decît pictată. Mai mult încă decît la exteriorul edificiilor, pictorii de la Novgorod au dat întîietate liniei față de volum.

Gustul pentru expresia grafică avea să împingă la paroxism tendințele spre linearism care au însuflețit arta bizantină din a doua jumătate a secolului al XII-lea și ale cărei exemple le-am întîlnit din Macedonia și pînă în insula Cipru. Alungirea figurilor, caligrafia frămîntată a cutelor drapărilor și a trăsăturilor feței dau un aspect straniu personajelor din frescele care decorează biserica Sfîntul Gheorghe, ridicată la Staraia Ladoga puțin după 1164 *(il. 122)*. Este uluitor să vezi cum, prin sinceritatea sentimentului și stăpînirea meșteșugului, desenul vehement în muchii ascuțite, unde albul capătă un loc foarte însemnat, scapă de primejdiile uscăciunii și academismului pentru a dărui figurilor o intensitate de viață cu totul deosebită.

Sfîntul Dumitru de la Vladimir O versiune potolită și mai specific bizantină a stilului linear se află în frescele catedralei Sfîntul Dumitru de la Vladimir, executate în 1194 de un pictor constantinopolitan, cu

ajutorul unor ucenici ruşi, sub domnia cneazului Vsevolod Bolşoe Gniezdo (« Cuib-mare »), care îşi petrecuse tinereţea la Constantinopol, unde i se reaprinsese acel gust pentru lucrurile Bizanţului de care dăduseră dovadă strămoşii săi. Atunci a avut loc o recrudescenţă a influenţelor bizantine în Vladimir. Fiul lui Vsevolod, Constantin, vorbea limba greacă şi fratele său Mihail a întemeiat, ca anexă a şcolii unde învăţau călugări ruşi şi greci, o bibliotecă ce cuprindea peste o mie de manuscrise greceşti.

Dintre frescele din Sfîntul Dumitru, care au fost restaurate şi curăţate în 1918, cele mai însemnate sînt acelea care înfăţişează Judecata de Apoi, subiect care pare să fi fost mai frecvent în Rusia şi în Italia decît în teritoriile propriu-zis bizantine *(il. 121)*. Cei doisprezece apostoli şi îngerii care se înalţă în spatele lor pe jumătatea dreaptă a laturii de sud a bolţii mari sînt opera unui meşter bizantin. În aceste figuri se poate vedea cum continuă, la sfîrşitul secolului al XII-lea, procesul de umanizare al artei de la Constantinopol. Grija faţă de măreţia monumentală, care îi menţine pe apostoli într-o atitudine frontală şi repetă în chip identic jilţurile în care sînt aşezaţi, se îmbină cu căutarea diversităţii şi a eleganţei în gesturi. S-ar zice că este o adunare de cărturari, care discută cu senină convingere. Capetele individualizate sînt tot atîtea portrete de o spiritualitate nobilă şi calmă, fără nici o urmă din ascetismul sever şi intransigent întîlnit în alte locuri. Factura este una dintre cele mai picturale din arta bizantină. Penelul desenează şi modelează în culoare cu o mare măiestrie. Tonurile de alb sînt folosite cu multă siguranţă în pete mai mult sau mai puţin întinse, pentru a reda luminile pe veşminte, chipuri şi păr. Doar în tratarea cutelor se mai exprimă încă gustul pentru linie, care a fost caracteristic epocii. V. Lazarev atribuie colaboratorilor ruşi ai meşterului bizantin toţi îngerii de pe latura nord a bolţii mari *(il. 121)* şi aceia din jumătatea stîngă a laturii sud. Modelul în culoare este mai

timid ; procedeele redevin mai lineare. Pe carnaţia de culoare uniformă cîteva linii albe indică luminile. Chipurile cărnoase şi masive pierd din tensiunea spirituală, cîştigînd în realism.

2. GEORGIA

Pictura bizantină s-a răspîndit în răsărit pînă în Georgia. Importantul ansamblu de fresce de la Ateni a fost datat de anumiţi savanţi la începutul secolului al X-lea (mai precis în 904—906) şi de alţii, după părerea mea mai aproape de adevăr, în timpul domniei regelui Giorgi al II-lea (1072—1089). Ele ar fi deci aproape contemporane cu mozaicurile de la Daphni. Fără a atinge totdeauna eleganţa rafinată a acestora din urmă, ele dovedesc totuşi o mare supleţe în execuţie şi o nobleţe a stilului care îndreptăţesc referinţa *(il. 123)*. Ele nu mai păstrează nimic din rigiditatea şi severitatea care se mai întîlneau încă în anul 1040. Ciclul Copilăriei Fecioarei se desfăşoară în conca de sud a bisericii, ceea ce nu trebuie să ne mire într-o ţară în care cultul Mariei a fost la mare cinste şi unde episoadele din viaţa ei au ocupat un loc destul de însemnat în literatură. Caracterul conservator al iconografiei se remarcă în menţinerea în însăşi conca absidei a Maicii Domnului în picioare, prezentînd Pruncul şi flancată de arhanghelii Mihail şi Gavriil, după o formulă atestată în Cipru în secolul al VII-lea *(il. 24)*. Mai semnalăm în acelaşi sens prezenţa unei cruci în cupolă, ceea ce i-a determinat pe pictori să transfere Pantocratorul în bolta altarului.

Acestui tip i-a rămas credincios şi mozaicarul care a decorat absida de la Ghelat (între anii 1125 şi 1130), ale cărei figuri, înrudite cu acelea de la Cefalù, au totuşi o anume frumuseţe sumbră care le este proprie.

3. ITALIA

În Italia pictura bizantină a pătruns prin mai multe căi diferite şi în valuri succesive.

Cele mai vechi mozaicuri din San Marco de la Veneţia

În nord, veneţienii, care depindeau cel puţin teoretic de Imperiul bizantin, aveau privirile întoarse spre Constantinopol, ca model al tuturor frumuseţilor. Cronicile ne arată că dogele Domenico Selvo (1071–1084) a cerut mozaicari de la Constantinopol pentru a împodobi biserica San Marco, a cărei reconstrucţie începuse sub predecesorul său, Domenico Contarini.

Mozaicurile de pe vremea lui Selvo au dispărut aproape toate în incendiul din anul 1106. S-au găsit, în 1955, două fragmente pe faţa de sud a unui pilastru în partea din dreapta altarului. Ele ţin de o Răstignire sau o Coborîre de pe Cruce. Este una dintre operele picturii murale în care se exprimă cel mai limpede idealul de renaştere « clasicizantă » al acestei epoci. Libertatea execuţiei contrastează cu maniera mai apăsată a mozaicurilor posterioare din San Marco.

Abia puţin mai tîrziu, la începutul secolului al XII-lea, au fost introduse în absidă, sub imaginea lui Hristos, care avea să fie refăcută în 1506, cele patru figuri robuste ale sfinţilor Petru, Marcu, Hermagoras (ucenicul legendar al lui Marcu) şi Nicolae. Amploarea gesturilor şi vigoarea cu care umbrele fac perceptibil trupul denotă un simţ destul de puternic al volumului. Se atribuie tot acestei epoci Fecioara în picioare cu Pruncul şi sfinţii Petru, Pavel, Luca şi Ioan din arcadele care decorează hemiciclul de o parte şi de alta a uşii principale de intrare ce duce din pronaos în naos: nişele pe care aceste figuri le ocupă le-au impus proporţii alungite. Numele sfinţilor sînt date de inscripţii în limba greacă.

Catedrala de la Ravenna

Sub impulsul dat de Veneţia, arta mozaicului, inspirată din modelele bizantine, a reînflorit pe ţărmurile Adriaticei dar, spre deosebire de ceea ce se petrecea în provinciile Imperiului şi în conformitate cu majoritatea

exemplelor paleocreştine pe care le oferea Ravenna, ea s-a limitat la abside.

În 1112 s-a refăcut decorul absidei din catedrala de la Ravenna ridicată la începutul secolului al V-lea de Ursus. Aceste mozaicuri au dispărut aproape în întregime în 1734, cînd edificiul căruia îi aparţineau a fost dărîmat pentru a se face loc unei biserici noi în gustul timpului. Cunoaştem ansamblul compoziţiei dintr-un desen al arhitectului Gian Francesco Buonamici, căruia i se încredinţaseră lucrările. Pe bolta superioară era figurată Înălţarea. În concă fusese înfăţişată Învierea. Restul era consacrat preamăririi bisericii de la Ravenna în persoana sfîntului Apolinarie şi a urmaşilor săi. Cîteva fragmente — Fecioara orantă şi cinci capete de sfinţi — au mai rămas şi sînt păstrate în muzeul arhiepiscopal. Fecioara prezintă un amănunt propriu iconografiei constantinopolitane: batista prinsă la cingătoare, pe care am întîlnit-o şi la Kiev. Redarea tivului mantiei printr-o linie de cuburi de aur corespunde progreselor stilului linear. Capetele sfinţilor au o distincţie şi un aer de tristeţe visătoare, care îi apropie de acelea de la Daphni.

Catedrala de la Torcello

Tot la începutul secolului al XII-lea, dacă nu poate chiar la sfîrşitul celui de-al XI-lea, s-a executat în absida catedralei de la Torcello friza celor doisprezece apostoli, deasupra căreia se înălţa un Hristos tronînd, după iconografia ce tindea să persiste în bazilicile unde nu exista o cupolă în care să se zugrăvească imaginea Mîntuitorului sau a Pantocratorului *(il. 124)*. Acest Hristos a fost înlocuit pe la 1190 cu vestita Fecioară. Figura Maicii Domnului, zveltă, imaterială, fără greutate şi fără volum, dar şi fără moliciune, este pe de-a întregul învăluită în lumina aurie, iradiată de fondul în acelaşi ton, a cărui puritate nu este alterată de nici o indicaţie pitorească. Draparea în cute subţiri şi strînse dezvăluie un grafism acut, care ne îndepărtează şi el de modelul viu.

Judecata de Apoi, executată în a doua jumătate a secolului al XII-lea, deasupra ușii de intrare pe peretele vest, a fost din nefericire foarte refăcută la mijlocul secolului al XIX-lea. Patru fragmente cu capetele unor îngeri sau ale unor drepți au fost împărțite între muzeele din Torcello, Luvru și Castello Sforzesco de la Milano. În partea de sus, sub Răstignire, chezășie a operei de mîntuire, Învierea lui Hristos, și ea o făgăduială a învierii morților, este figurată sub forma, bizantină, a Pogorîrii la iad. Aceste două registre au făcut, în 1870, obiectul unor neizbutite restaurări, care le-au accentuat expresia dramatică și caracterul de forță, eliminînd totodată subtilitățile foarte delicate ale modeleului: de unde și impresia de duritate, de uscăciune, de stîngăcie și de sărăcie pe care o lasă astăzi cele două zone. Dedesubt, « Fiul Omului » apare, la sfîrșitul veacurilor, în toată slava sa, între cei doisprezece apostoli, în spatele cărora străjuiesc oștile îngerilor. Lîngă el Fecioara și Ioan Botezătorul imploră iertarea păcătoșilor.

În friza următoare, Tronul, purtînd Evanghelia și Crucea, însemne ale lui Hristos-Rege, este pregătit în așteptarea Judecătorului suprem, între doi heruvimi și arhanghelii Mihail și Gavriil care îl păzesc. La picioarele tronului, Adam și Eva se prosternează în adorarea crucii, instrument al izbăvirii lor. Arhanghelii sună din trîmbițe pentru ca pămîntul și marea să-i redea pe cei morți. Mai jos, de o parte și de alta a balanței cu care arhanghelul Mihail cîntărește sufletele și pe care diavolii o iau cu asalt, se înalță la dreapta Domnului grupurile celor aleși, printre care predomină călugării și preoții, și la stînga osîndiții la iad, alungați de heruvimi și luați de valurile fluviului de foc, care pornește de la Hristos figurat în glorie.

Jos de tot, la dreapta Domnului, este figurat Raiul, la poarta căruia Bunul Tîlhar este primit de sfîntul Petru. Mai la stînga spectatorului, dincolo de Fecioara orantă, cei drepți se odihnesc în sînul lui Avraam. De cealaltă parte a ușii, în Iad, păcătoșii sînt supuși la diferite chinuri. Pe timpanul de deasupra ușii, Fecioara este înfățișată din nou ca orantă, întrucît oamenii au mare nevoie de rugămințile ei în sprijinul iertării păcatelor.

Un panou de o asemenea amploare este opera unei echipe și dl. Demus deosebește aici mîna unui artist grec în cele două zone superioare, unde capetele sînt modelate cu un simț pictural care amintește de acelea de la Ravenna și de la Daphni, avînd totodată mai puțină vigoare și tensiune spirituală. În schimb, desenul manierist al drapărilor apostolilor și ale îngerilor ar putea fi opera unor artiști venețieni, deoarece el se regăsește în San Marco. Iconografia este în întregime bizantină, cu elementele caracteristice Răsăritului, care, dimpotrivă, lipsesc în Apusul latin: Etimasia și Fluviul de foc.

Murano și Trieste

Favoarea de care se bucura pe atunci mozaicul în nordul Adriaticei ne este iarăși atestată de Fecioara din absida bisericii San Donato de la Murano, la începutul secolului al XIII-lea, cu o execuție mai stîngace decît aceea de la Torcello (Weidlé, *Les mosaïques vénitiennes*, pl. 31—32) și de decorul absidelor din catedrala de la Trieste: la nord, în capela Sfîntului Sacrament, Fecioara, ținînd Pruncul, tronează între arhanghelii Mihail și Gavriil deasupra unei frize în care se aliniază apostolii (Weidlé, *op. cit.*, pl. 12—17). La sud, Hristos strivește aspida și vasiliscul, între sfîntul Just și sfîntul Servolo, după o veche temă iconografică practicată la Ravenna.

Italia meridională

În Italia meridională, pe care recucerirea bizantină o redase elenismului, călugării basilieni instalați în mare număr au decorat cu fresce, avînd adeseori un aspect destul de rustic, pereții capelelor de sihaștri pe care le săpau în stîncile de tuf *(il. 125, 126)*. După

mărturia inscripţiilor, aceste picturi se înşiruie din al X-lea pînă în al XV-lea secol. Pe bolta absidei se află de obicei Hristos tronînd, uneori Deisis, Fecioara cu Pruncul, sau Împărtăşania apostolilor. Pereţii laterali sînt acoperiţi cu foarte numeroase figuri de sfinţi şi scene din Evanghelie. Înrudirea acestor fresce cu acelea din Cappadocia ţine mai cu seamă de faptul că, într-o parte ca şi în cealaltă, este vorba de adaptarea la pictura rupestră a unor modele asemănătoare, de către păturile monastice de origine populară. Dar între unele şi celelalte există deosebiri care îngăduie să se presupună că analogiile lor nu se explică prin relaţii directe. În locul frizelor continui, foarte îndrăgite în Cappadocia pînă la mijlocul secolului al XI-lea, în Italia meridională apar compartimente izolate. Aici s-au omis scenele pur istorice din viaţa lui Iisus în favoarea episoadelor teofanice şi, în sfîrşit, figurile sfinţilor au căpătat o mai mare însemnătate. Este o artă de o inspiraţie mai limitată şi mai puţin net bizantină decît aceea din Cappadocia. Pînă în cursul secolului al XII-lea coloritul a rămas destul de şters, devenind mai apoi viu şi luminos.

Montecassino şi Sant'Angelo in Formis

Unele forme mai rafinate ale picturii bizantine au pătruns în Italia prin intermediul mînăstirii benedictine de la Montecassino. Atunci cînd, în anii 1066 şi următorii, abatele Didier (care avea să ocupe scaunul pontifical sub numele de Victor al III-lea, între 1086 şi 1087) a întreprins reconstruirea mînăstirii, după mărturia textelor şi îndeosebi a cronicii abaţiei, redactată de călugărul Leon din Ostia, el a adus artişti de la Constantinopol pentru a împodobi cu mozaicuri absida, arcul triumfal şi atriumul bisericii principale şi pentru a executa pardoselile. Biserica, tîrnosită în anul 1071, şi decorul ei dispăruseră cu mult înainte de bombardamentele din 1944 şi 1945, în urma cutremurului de pămînt din anul 1349 şi a lucrărilor de restaurare care s-au întins din

1360 pînă în secolul al XVIII-lea. Se ştie însă că era o bazilică mare, prevăzută cu un transept şi trei abside. Aşa cum s-a întîmplat adesea în bisericile fără cupolă, Hristos fusese înfăţişat în absida principală, în tovărăşia unor sfinţi, după tradiţia bisericilor paleocreştine de la Roma. Atriumul era decorat cu mozaicuri reprezentînd scene din Vechiul şi Noul Testament, probabil după modelele pe care mozaicarii le aduseseră de la Constantinopol. Nava centrală, colateralele şi transeptul fuseseră pictate, poate de artişti italieni, cu fresce reprezentînd episoade fără îndoială din Noul Testament şi din viaţa sfîntului Benedict. Atît cît putem să ne dăm seama după indicaţiile destul de sumare din texte, se pare că programele iconografice prescrise s-ar fi inspirat din acelea care fuseseră realizate în San Pietro şi în San Paolo fuori le mura, de la Roma. După spusele lui Leon din Ostia, artiştii veniţi de la Constantinopol iniţiară novicii mînăstirii în prelucrarea aurului, argintului, bronzului, fierului, sticlei, fildeşului, lemnului şi pietrei. Această artă compozită de la Montecassino, în care se contopeau aporturile bizantine şi tradiţiile italiene, s-a răspîndit în toată Italia meridională. Ea a ajuns de asemenea în Italia centrală şi septentrională prin mijlocirea mînăstirilor aparţinînd acestui ordin.

Influenţele bizantine sînt foarte limpezi în decorul pictat al bazilicii Sant'Angelo in Formis, care a fost reconstruită de Didier începînd din anul 1072. Situată la cîţiva kilometri de Capua, biserica îşi datorează numele faptului că este consacrată sfîntului arhanghel Mihail şi că se află nu departe de ruinele unor apeducte (în latina vulgară *formae*). În absida principală, tema lui Hristos aşezat pe un tron încrustat cu nestemate şi făcînd gestul grec al binecuvîntării, deasupra unei frize cuprinzînd arhanghelii Mihail, Gavriil şi Rafail, este împrumutată de la Bizanţ. Împrejurările locale explică prezenţa, de o parte şi de alta a arhanghelilor, a sfîntului Benedict

şi a lui Didier, în calitate de ctitor, ţinînd chivotul bisericii. Tot din lumea bizantină provin şi Fecioara bust cu Pruncul în braţe şi, dedesubt, cele şase figuri de sfinţi în picioare, separate prin arbori, din absida de sud. Scenele din Noul Testament care se desfăşoară în nava centrală şi cele din Vechiul Testament din colaterale, precum şi Judecata de Apoi pe peretele vest, sînt net imitate după modele bizantine. Stilul acestor picturi, în care s-a putut desluşi maniera a cel puţin cinci meşteri de valoare inegală, datorează Bizanţului un rest de măreţie hieratică, gustul pentru o anumită somptuozitate, simţul armoniei şi al echilibrului în compoziţie, impasibilitatea figurii lui Hristos, regularitatea ritmului prin repetarea gesturilor şi atitudinilor. Dar el poartă şi pecetea unor inovaţii aduse de meşterii din partea locului, care îndrăgeau realismul şi mişcarea. Înclinaţi spre o anume formă de expresionism, aceşti pictori întăresc tonurile, accentuează contrastele între valorile luminoase şi valorile întunecate, aşază pe obraji pete uniforme de cinabru. Vigoarea cu care sînt desenate contururile figurilor, cutele veşmintelor sau trăsăturile chipurilor are menirea să compenseze absenţa unui modeleu veritabil. Energica stilizare a desenului nu este totdeauna ferită de uscăciunea uşor stereotipă.

În schimb, este aproape sigur că artişti bizantini sau, cel puţin, unii meşteri formaţi în maniera atelierelor de la Constantinopol au pictat — probabil în cursul celei de-a doua jumătăţi a secolului al XII-lea — în pronaosul care fusese adăugat, figura pînă la brîu a arhanghelului Mihail, în costum imperial, şi a Fecioarei înveşmîntate în împărăteasă bizantină, pe care o suţin doi îngeri zburători (îngerul din dreapta a fost în întregime refăcut în secolul al XVII-lea). Eleganţa semeaţă şi senină a figurilor, puritatea fizionomiilor, abundenţa decorativă a veşmintelor nu lasă nici o îndoială asupra originii constantinopolitane a acestui stil.

Mozaicuri în bisericile normande din Sicilia

Atunci cînd Sicilia normanzilor a fost ridicată la rangul de regat, suveranii din insulă au adus şi ei din Imperiul bizantin, cu care intenţionau să rivalizeze şi la stăpînirea căruia rîvneau, mozaicari pentru a le împodobi bisericile, asemenea celor din Bizanţ, cu un decor destinat să sporească prin splendoarea sa strălucirea solemnităţilor care se desfăşurau aici, potrivit unei etichete inspirate din aceea a basileilor.

Cefalù

Primul şi cel mai mare dintre regii normanzi ai Siciliei, Ruggero al II-lea (1130—1154), încoronat în septembrie 1130 de antipapa Anaclet al II-lea, a pus să se execute în 1148, pentru catedrala de la Cefalù, a cărei construcţie o începuse încă din iunie 1131, mozaicuri care sînt pe deplin bizantine nu numai prin iconografie, ci şi prin stil *(il. 128)*. După tradiţia respectată în bazilicile fără cupolă, Pantocratorul, în bust, a fost transpus în conca absidei. Dar Pantocratorul din abside nu este acelaşi cu cel din cupole. Pe cînd acesta din urmă este zugrăvit cu un aer sever de stăpîn atotputernic al lumii în înaltul cerurilor, ţinînd Sfînta scriptură închisă, cel dintîi arată Evanghelia deschisă la textul lui Ioan (VIII, 12): « Eu sînt Lumina lumii: cel ce îmi urmează Mie nu va umbla în întuneric, ci va avea lumina vieţii », fiindcă el este Mîntuitorul şi, în acelaşi timp, Judecătorul şi Creatorul. Expresia atotputerniciei este temperată de expresia omenească. În registrul de sub Hristos, Fecioara orantă (cu batista prinsă la cingătoare) este înconjurată de garda sa de arhangheli: Mihail şi Rafail la dreapta sa, Gavriil şi Uriil la stînga sa. Cei doisprezece apostoli sînt împărţiţi în patru grupuri de cîte trei, în cele două zone următoare. Petru şi Pavel, patroni ai bisericii după Hristos şi protectori ai Siciliei normanzilor, ocupă împreună cu evangheliştii prima din aceste zone. Aşa cum o cere ierarhia cerească, sfinţii sînt mai mici decît

Fecioara şi arhanghelii sînt dominaţi de Pantocratorul de proporţii gigantice.

Aceste mozaicuri aparţin unei faze noi a clasicismului din vremea Comnenilor, iar una dintre cele mai frumoase mărturii ale acesteia, datată cu vreo cincizeci sau şaizeci de ani mai înainte, am întîlnit-o la Daphni. Dintre toate mozaicurile din Sicilia, cele de la Cefalù au mai multă măreţie senină şi frumuseţe rafinată. Apostolii au firescul atitudinii statuilor antice, cu un picior care susţine greutatea şi cu celălalt îndoit. Ei au rupt tradiţia prezentării strict frontale şi sînt întorşi uşor unul către celălalt, ca şi cînd ar purta o discuţie gravă. Dar linearismul, care va căpăta în cursul secolului din ce în ce mai mare importanţă, se accentuează în cutele drapărilor mai abundente şi mai decorative decît la Daphni şi de asemenea mai independente de trupuri, ale căror volume încetează cel mai adesea de a se face simţite sub stofă. Dar căutările ornamentale de detaliu, deşi compromit unitatea plastică a figurilor, îi rămîn încă subordonate.

Sfinţii în picioare şi busturile de prooroci sau de patriarhi din spaţiul altarului (bema), care au fost executaţi aproximativ între anii 1155 şi 1170, dezvăluie un gust mai pronunţat pentru jocurile de linii, destul de superficiale, şi pentru zvelteţea personajelor cu trupuri lipsite de volum. Supunîndu-se unei aceleiaşi concepţii, coloritul pierde din densitate. Pictorul caută contrastele de tonuri subliniate prin efectele de linii. Aceste mozaicuri au mai puţină măreţie şi forţă decît cele din absidă.

Capela Palatină de la Palermo

Urmărim aceeaşi evoluţie în mozaicurile din Capela Palatină de la Palermo, care au fost realizate din anul 1140 pînă prin 1170. Panoul peretelui de vest, care îi reprezintă pe sfinţii Petru şi Pavel de o parte şi de alta a lui Hristos tronînd, ar fi fost introdus cu prilejul unei refaceri operate de Wilhelm al II-lea

(1171–1189) sau de unul dintre urmaşii lui, pentru a instala în acest loc tronul regal.

Însăşi arhitectura clădirii, ridicată între anii 1132 şi 1140 de Roger (Ruggero) al II-lea, răspunde înclinării pe care o aveau principii normanzi de a combina resursele civilizaţiilor care îşi sedimentaseră aporturile în Sicilia. Unui plan bazilical, tradiţional în Apusul mediteranean, i se adaugă deasupra altarului o cupolă, socotită după concepţia bizantină simbol al puterii cosmice a lui Dumnezeu, care se reflectă pe pămînt în puterea imperială sau regală. Această cupolă se sprijină chiar pe trompe de colţ şi nu pe pandantivi, după o formulă folosită în mai multe ctitorii imperiale de la Constantinopol sau din Grecia. Dar trompele, în loc să fie trompe conice ca în Imperiu, sînt trompe sferice cu bolţari, de un tip cunoscut în Kairuan şi în moscheile sau bisericile din Spania. Folosirea acestui procedeu se datorează fără îndoială intervenţiei unor zidari arabi sau formaţi după practicile de construcţie ale arabilor. Tot din arta islamică provin şi arcurile în ogivă, coloanele de unghi, tavanele cu stalactite de lemn aurit şi decorul lor pictat miniatural în alveolele în care se văd cavaleri, dansatoare şi monştri, precum şi o figură a sfîntului Gheorghe, singurul motiv creştin din acest ansamblu care evocă într-un fel foarte oriental o lume a fericirii. Mozaicurile poartă, şi ele, pecetea unor influenţe felurite. Iconografia şi stilul lor sînt bizantine şi artiştii care le-au executat au venit din Imperiu. Dar particularităţile planului, exigenţele practicilor de cult locale ca şi gustul pentru anumite motive arabe de ornamentaţie au conferit acestui decor caractere proprii Siciliei.

După inscripţia de la baza cupolei, cele mai vechi mozaicuri din Capela Palatină au fost executate în partea răsăriteană a edificiului sub Ruggero al II-lea, înainte de anul 1143. În cupolă, bustul Pantocratorului este înconjurat de cei patru arhangheli, Mihail, Gavriil, Rafail, Uriil, înveşmîntaţi în costume de curte bizantine, şi de patru îngeri purtînd himation şi togă.

Inscripţia greacă din jurul medalionului lămureşte bine semnificaţia simbolică de origine imperială pe care o are această reprezentare: « Cerul este tronul meu şi pămîntul este scăunelul pe care îmi odihnesc picioarele, spune Domnul care împărăţeşte peste toate ». Dar cum această cupolă, în loc să fie susţinută, după tipicul grecesc, prin intermediul unui tambur străpuns de ferestre cu arcade înalte, se sprijină pe un octogon ale cărui laturi pline alternează cu trompele cu bolţari, pe acest octogon s-au transferat proorocii care, în Imperiu, ocupă spaţiile dintre ferestre. Ei au fost înfăţişaţi fie pînă la brîu, în colţuri, fie înlăuntrul unor medalioane pe timpanele arcadelor care se deschid pe braţele transeptului. David, Solomon, Zaharia şi Ioan Botezătorul au avut dreptul, ca semn al importanţei ce li se acorda, la locuri privilegiate în nişele octogonului. Trompele de colţ au fost ocupate, nu ca în Grecia de scene hristologice, ci de cei patru evanghelişti, după modelul, mai răspîndit, al bisericilor cu pandantivi. Din această adaptare a programelor canonice bizantine la o biserică cu trompe de colţ de un tip străin de Imperiu rezultă, pe structuri arhitecturale, ele însele mai puţin articulate, o distribuţie mai puţin clară a decorului. Mozaicarii au accentuat încă şi mai mult impresia de înghesuială, sporind numărul ornamentelor şi al inscripţiilor greceşti şi latine, care ajung să îmbrace pînă şi bolţarii în retragere ai trompelor. Aceeaşi tendinţă i-a împins să reverse pe arcadele laterale ce răspund în transept, arhitecturile Buneivestiri, sau personajele Iosif şi Ana din Întîmpinarea Domnului, care ocupă respectiv arcadele dinspre absidă şi dinspre nava centrală. Mai jos, unghiurile sînt în parte ascunse de arbori luaţi din repertoriul arab. Această abundenţă cam exuberantă a decorului, comparabilă cu desfăşurarea unor tapiserii, a părut probabil unul dintre mijloacele capabile să producă impresia de splendoare voioasă, necesară la această capelă palatină a unui rege străin care, departe de a avea severitatea gustului clasic specific cercurilor

de la curtea din Constantinopol, înţelegea să profite de toate plăcerile de origine diferită pe care i le oferea Sicilia.

Tot în timpul domniei lui Roger al II-lea, dar de astă dată după anul 1143 *(terminus post quem* dat de inscripţia din cupolă) se pot data, în virtutea eleganţei suverane a stilului lor, sfinţii Grigore Teologul (sau din Nazianz), Vasile şi Ioan Gură de Aur, de pe zidul de nord al transeptului, precum şi sfîntul Pavel şi Naşterea din absida de sud *(il. 127)* şi, în sfîrşit, Visul lui Iosif şi Fuga din Egipt din registrul superior al peretelui de sud al transeptului. Este de ajuns să se compare sfîntul Ioan Gură de Aur din Capela Palatină cu cel din Sfînta Sofia de la Constantinopol pentru a înţelege că trăsăturile Părinţilor Bisericii greceşti răspund de data aceasta unui ideal de spiritualitate nobilă şi nu unei griji de a exalta tradiţiile pe care se sprijineau ambiţiile patriarhiei. Aceeaşi nevoie de idealizare se traduce în figura sfîntului Pavel, care, în temeiul locului pe care îl ocupă în conca absidei, a fost înfăţişat făcînd gestul binecuvîntării, cu Cartea şi veşmintele Pantocratorului. Poate că sfîntul Petru fusese reprezentat simetric, la origine, în absida nord unde va fi fost înlocuit cu sfîntul Andrei, sub Wilhelm I. În scena Naşterii tendinţa către luxul detaliilor, pe care am relevat-o în careul central, a dus la adoptarea unei versiuni care figura la un loc Călătoria şi Închinarea magilor, fără îndoială pentru a sublinia paralelismul cu ofrandele lui Roger al II-lea însuşi. Ca şi în careul central, şi aici scena continuă pe zidul de sud adiacent cu Vestirea păstorilor.

Mai multă rigiditate există în desenul altor patru scene din ciclul evanghelic, pictate pe zidul de sud al transeptului, poate abia în cursul primilor ani ai domniei lui Wilhelm I (1154–1166), fiul lui Roger al II-lea, între anii 1154 şi 1158. Ele reprezintă Botezul, Schimbarea la Faţă, Învierea lui Lazăr şi Intrarea în Ierusalim. Ansamblul subiectelor tratate pe acest perete sud era menit să ofere privirii regelui, a cărui

lojă se sprijinea de zidul de nord, episoadele care scoteau în relief caracterul regal și triumfal al vieții lui Hristos.

În ceea ce privește decorul navelor lungi, s-a ales, desigur prin imitarea bisericilor din Italia meridională care ofereau același plan bazilical, pentru nava mediană scenele din Geneză, de la Facerea lumii pînă la Lupta lui Iacov cu îngerul, și pentru colaterale episoade din viețile lui Pavel și Petru. Iconografia unora și altora vine esențialmente din Bizanț, dar cu anumite aporturi posibile ale tradițiilor apusene, care se pot datora unor artiști lucrînd în sudul Italiei. Fără îndoială mozaicarii care au decorat Capela Palatină au folosit drept caiete de modele, culegerile de desene alcătuite după unul sau mai multe monumente mari din Italia meridională, tributare iconografiei bizantine. Pentru tablourile Genezei, executate la începutul anului 1160, compozițiile limpezi și simple, aspectul monumental al figurilor, raritatea elementelor de peisaj și a fundalurilor de arhitecturi confirmă faptul că artiștii au folosit caiete de modele destinate marii picturi murale și nu s-au inspirat din miniaturi. Mozaicarul nu s-a sinchisit să adapteze în cadrul spațiilor dintre arcade scenele concepute pentru panouri dreptunghiulare și a lăsat ca figurile și obiectele să fie tăiate de scobitura arcadelor. Demnitatea liniștită a atitudinilor este o supraviețuire a idealului clasic din epoca Comnenilor.

Modelele folosite pentru viețile lui Pavel și Petru, executate în jurul anului 1170, vădesc o mai mare influență a artei miniaturilor dacă ținem seama de folosirea constantă a fundalurilor de arhitecturi *(il. 131)*. Este neîndoielnic faptul că în Italia meridională ciclurile se vor fi îmbogățit cu scenele privind șederea la Roma a șefilor apostolilor. Alungirea figurilor, impetuozitatea ușor vehementă a faldurilor drapărilor, desenul miniaturist al detaliilor interioare și agitația personajelor sînt conforme tendințelor care își făceau apariția în frescele de la Nerezi și care au

fost duse la paroxism în ultima treime a secolului al XII-lea.

« Occidentalizarea » programului iconografic al navelor Capelei Palatine se vădește în prezența unei foarte largi majorități de figuri de sfinți occidentali, în bust sau în picioare, pe timpane, pe intradosurile și pe stîlpii arcadelor, precum și pe pereții lungi de nord și de sud. Inscripțiile sînt dealtfel în latină și nu în greacă, așa cum erau în careul central, mai bizantin prin planul său și prin temele tratate. Această nevoie de « occidentalizare » a dus și la așezarea în conca absidei centrale, fără îndoială sub domnia lui Wilhelm I (1154—1166), în locul Fecioarei care era probabil prevăzută în programul inițial al lui Roger al II-lea, un Pantocrator, inspirat după cel de la Cefalù, deși este de prisos, în cupolă mai existînd unul. Dedesubt au fost reprezentați o sfîntă (poate Maria-Magdalena) și sfinții Petru, Ioan Botezătorul și Iacov. Prezența acestuia din urmă, episcop al Ierusalimului, se explică desigur prin pretențiile dinastiei normande din Sicilia asupra regatului Ierusalimului.

Influența arabă apare în anumite motive ornamentale, cum ar fi înlănțuirile de poligoane, și în folosirea incrustațiilor de email și de sidef pentru frunzișul arborilor care capătă din ce în ce mai mult aspectul heraldic pe care îl au în arta musulmană.

La Martorana

Caracterul grec este și mai accentuat în biserica Martorana, sau, mai corect, Santa Maria dell'Amiraglio, a cărei construcție fusese începută cu puțin înainte de anul 1143 de marele amiral Gheorghe, născut în Antiohia din părinți greco-sirieni. Clerul care slujea biserica, închinată Fecioarei, și călugării din mînăstirea alăturată erau greci. Planul adoptat pentru edificiu a fost planul în cruce înscrisă, preponderent pe atunci în Imperiul bizantin. I s-a adăugat, după moda occidentală, o campanilă. Arcurile în ogivă, coloanele de unghi și trompele cu retrageri denotă, ca și la Capela

Palatină, fidelitatea constructorilor localnici față de anumite tradiții ale Siciliei arabe.

Decorul de mozaicuri, executat între anii 1143 și 1151 (data morții lui Gheorghe din Antiohia), era profund grec în inspirația și stilul său. Din nefericire o bună parte din el a dispărut. Adoptarea planului bizantin a avut drept consecință menținerea unei repartizări a subiectelor mai pronunțat bizantină decît în capela palatului. În opoziție cu abundența care domnea în aceasta din urmă, mozaicarii Martoranei au căutat sobrietatea și un soi de intimitate, care se potrivea mai bine unei biserici de dimensiuni mai modeste. Scenele sînt nu numai reduse ca număr, dar ele cuprind și mai puține personaje.

În cupolă, opt prooroci au putut fi reprezentați în picioare, între ferestre, sub registrul celor patru arhangheli, înveșmîntați în togă și în himation, care se prosternează, în atitudinea bizantină a proskinesei, cu mîinile acoperite, în jurul Pantocratorului tronînd, cu Cartea închisă, în medalionul central. A fost deci înfățișat mai puțin Stăpînul atotputernic al Lumii și Judecătorul înconjurat de garda sa imperială, cît Dumnezeu adorat de îngeri: această alegere corespunde perfect accentelor de evlavie a căror dominantă s-a urmărit a fi realizată în cîteva locuri la Martorana. Evangheliștii ocupă trompele de colț. Ceilalți opt apostoli au fost așezați pe bolțile brațelor nord și sud ale crucii. Ei sînt atît de apropiați prin stil, atitudini, drapări, atribute și chiar dimensiuni, de cei din absida de la Cefalù, încît se poate crede că aceștia din urmă au slujit de modele mozaicarilor care au decorat Martorana.

Restul decorului a reținut scenele obișnuite care puteau fi concepute ca o proslăvire a Fecioarei: Bunavestire și Întîmpinarea Domnului pe arcurile de est și de vest ale careului central, Nașterea lui Iisus și Adormirea pe bolta brațului de vest. Se relevă aici efectele înclinării mozaicarului Martoranei spre mai multă simplitate decît avea autorul decorului părților răsăritene din Capela Palatină. În Bunavestire, el suprimă

fundalurile de arhitecturi și o înfățișează pe Fecioară, nu în picioare, într-o atitudine solemnă, ci șezînd, ocupată să toarcă și mirată de sosirea îngerului. În Întîmpinarea Domnului el nu reține decît Fecioara cu Pruncul și pe Simeon, fără Iosif și fără Ana. În Naștere el nu introduce nici Călătoria, nici Închinarea magilor.

Adormirea Maicii Domnului *(il. 130)* — temă care apare în artele minore din secolul al X-lea — este una dintre cele mai vechi, după aceea de la Daphni, în pictura murală și de asemenea una dintre cele mai sobre. Aproape de Maria, care zace pe patul de moarte, se înalță, în mijlocul panoului, Hristos care, cu ambele mîini, ridică sufletul Maicii sale, redat sub forma unei fetițe înfășate. În partea de sus zboară doi îngeri cu mîinile acoperite de văluri, care se pregătesc să o primească pentru a o aduce în ceruri. La stînga și la dreapta se grupează apostolii cărora, după o tradiție atestată de sfîntul Ioan Damaschinul, li s-au alăturat trei episcopi, lesne de recunoscut după omoforionul lor cu cruci: sfîntul Dionisie Areopagitul, primul episcop al Atenei, Ierotei și Timotei, primul episcop al Efesului. La căpătîi, sfîntul Petru leagănă cădelnița. De cealaltă parte, sfîntul Pavel își sprijină capul de picioarele Fecioarei, pe cînd sfîntul Ioan, ajuns la bătrînețe, își așază creștetul pe pieptul Mariei. Acest mozaic se deosebește de cel de la Daphni prin introducerea unor fundaluri de arhitecturi după un motiv care se întîlnește în miniaturile din prima jumătate a secolului al XII-lea. Dinaintea edificiului din dreapta apar două femei care jelesc.

Sfinții reprezentați în diferite locuri sînt aproape toți sfinți greci. Printre ceilalți nu există nici unul pe care biserica greacă să-l fi înlăturat sau ignorat. În schimb s-au înfățișat sfinți greci al căror cult nu pătrunsese în Occident. Toate inscripțiile sînt în limba greacă.

Pe zidul de vest al pronaosului se află două imagini votive. Una îl arată pe Hristos în picioare încoronîndu-l pe regele Ruggero al II-lea, potrivit unui tip iconografic ce s-a bucurat de trecere din

secolul al IX-lea pînă pe la mijlocul celui de-al XII-lea. Pe celălalt panou, Gheorghe din Antiohia se prosternează cu umilinţă, ca un « rob » *(dulos*, spune inscripţia) la picioarele Fecioarei, figurată nu din faţă, ci din trei-sferturi, ca intercesoare, aşa cum precizează textul inscripţiei de pe rotulul pe care îl ţine în mînă.

Meşterul care a decorat Martorana a fost mai puţin un desenator cît un colorist. I s-au putut reproşa unele stîngăcii, de pildă picioarele prea scurte ale arhanghelilor din cupolă, şi o anumită duritate a liniei. În schimb, coloritul său este unul dintre cele mai bogate din Sicilia şi acest lucru corespunde bine atmosferei de intimitate delicată pe care se pare că a vrut să o creeze. El a făcut să predomine tonurile de albastru, violet, trandafiriu, verde-deschis şi alb, pe care le-a îndulcit prin folosirea nuanţelor complementare în părţile umbrite. El a făcut argintul să sclipească din abundenţă pe veşminte şi de asemenea pe fondurile medalioanelor, unde i-a combinat efectele cu ale aurului. I-au plăcut petele largi de lumină. A împins mai departe decît mozaicarul absidei de la Cefalù desenul detaliilor interioare, freamătul cutelor unduite. De asemenea şi-a alungit personajele. Prin aceasta el vesteşte stilul anilor 1170 şi următorii, pe care l-am întîlnit în ultimele faze ale Capelei Palatine şi pe care îl vom reîntîlni la Monreale.

Monreale

Wilhelm al II-lea (1166—1189) s-a gîndit să facă din catedrala de la Monreale, a cărei construcţie a întreprins-o pe dealurile ce domină oraşul Palermo, în 1172—1173, unul dintre cele mai mari sanctuare ale creştinătăţii, care să întreacă în amploare şi în fast Capela Palatină, socotită pe bună dreptate cea mai importantă realizare arhitecturală din timpul domniei bunicului său, Roger al II-lea.

Biserica este o bazilică cu transept care, din pricina dimensiunilor ei, nu mai este acoperită de o cupolă sprijinită pe bolţi, spre deosebire

de Capela Palatină, ci de o lanternă deasupra intersecţiei, flancată, la un nivel inferior, de acoperişuri în două pante.

Mozaicurile, începute cu puţin înainte de anul 1180, au fost terminate la începutul anului 1190. Măiestria pe care o dovedesc, spiritul de claritate şi de ierarhie care le comandă repartiţia, în sfîrşit stilul lor arată că artiştii au venit din Imperiul bizantin şi, foarte probabil, de la Constantinopol. S-a crezut uneori că, pentru executarea acestor panouri, Wilhelm al II-lea ar fi adus mozaicari de la Salonic, oraş pe care îl cucerise în 1185. Dar decorarea bisericii a început cu mult înaintea acestei date şi remarcabila ei unitate dovedeşte că planul general al lucrărilor fusese întocmit de la început. Programul iconografic a fost împrumutat de la Capela Palatină, dar tratat cu o grijă mult sporită faţă de coerenţă. Pentru absidă creatorii s-au inspirat totuşi mai mult din catedrala de la Cefalù. Un bust mare al Pantocratorului făcînd gestul binecuvîntării ocupă toată conca, dobîndind o şi mai mare amploare decît înaintaşii săi de la Cefalù şi din Capela Palatină. În zona următoare, Fecioara desemnată prin inscripţia greacă drept Panachrantos (Preacurata, fără îndoială ca o referinţă la controversele timpului asupra Imaculatei Concepţii) tronează cu Pruncul între arhanghelii Mihail şi Gavriil şi cei doisprezece apostoli, al căror şir se revarsă pe stîlpii din capătul absidei şi ajunge pînă pe zidurile nord şi sud ale altarului. Dibăcia cu care pictorul a dispus apostolii astfel încît, în ciuda întinderii registrului pe mai mulţi pereţi, ei nu formează o succesiune de figuri frontale izolate, ci un grup întors către Fecioară, nu putea fi decît opera unor artişti iscusiţi în a se adapta unor cadre care nu erau cele ale edificiilor bizantine: numai nişte meşteri formaţi de o lungă tradiţie în exercitarea meseriei lor erau în măsură să facă dovada unei asemenea îndemînări. Nu la fel se punea problema pentru cei paisprezece sfinţi şi sfinte din zona următoare, care, dimpotrivă, într-un fel foarte savant, stau

în corespondență simetrică cu ceilalți de pe peretele din față: Clement I, de pildă, corespunde lui Silvestru. Aici nu s-au reținut decît sfinții onorați de biserica latină și dintre care majoritatea formau obiectul unei evlavii deosebite în Sicilia și în Italia. Se relevă prezența sfîntului Thomas Becket, ucis în 1170 și canonizat încă din 1173 (soția lui Wilhelm al II-lea, Ioana, era fiica regelui Angliei, Henric al II-lea).

Pavel și Petru au fost înfățișați tronînd în absidele laterale, primul la nord, al doilea la sud. Dar episoadele din viața lor, în loc să fie mutate în colaterale, așa cum se întîmplase la Capela Palatină, au împodobit pereții capelei din fața celor două abside, așa încît să se obțină acea unitate mai mare a decorului, pe care au urmărit-o meșterii de la Monreale. Aceștia au luat în chip evident ca modele mozaicurile din Capela Palatină. Poate chiar au avut la îndemînă caietele de desene ale înaintașilor lor. Dar anumite scene pe care le-au adăugat și cîteva motive pe care le-au introdus par să indice că ei s-au bizuit și pe alte culegeri. În sfîrșit, ei au adus modificările destinate să dea mai mult echilibru și armonie compoziției panourilor.

Careul central și cele două brațe ale transeptului sînt ocupate de scenele din viața lui Hristos *(il. 129)*, începînd cu Vestirea lui Zaharia, pînă la Pogorîrea Sfîntului Duh. Ele sînt dispuse într-o ordine narativă, care ia ca punct de pornire evanghelia după Luca, intercalînd în ea episoade din celelalte evanghelii, și nu în funcție de desfășurarea sărbătorilor liturgice, contrar obiceiului din acea vreme.

Mozaicarii au dat dovada importanței pe care o aveau pentru ei considerentele de ordin estetic, de care înaintașii lor din Capela Palatină par să fi fost străini. Ei au căutat efectele de euritmie și de unitate, nu numai înlăuntrul fiecărui panou, ci și în repartiția lor pe pereți, astfel încît aceștia să producă o impresie generală de omogenitate și de coerență. Tot în această intenție ei au suprimat benzile verticale ce separă diferitele scene,

lăsînd numai ferestrelor grija de a marca punctuația. Fundalurile de arhitecturi și de peisaje, destul de larg folosite, contribuie mult să confere fiecărui tablou unitatea și echilibrul său, creînd totodată sentimentul de spațiu. Meșterii de la Monreale au preferat compozițiile strînse, în care personajele se grupează într-un semicerc ce se înscrie uneori într-un accident de teren *(il. 129)*. Iconografia fiecărei scene rămîne conformă motivelor în vigoare în Imperiul bizantin, fără introducerea unor elemente occidentale. La fel se întîmplă și cu Minunile lui Hristos, a căror majoritate a fost transpusă pe pereții colateralelor.

În nava centrală se desfășoară episoadele Facerii, inspirate din acelea zugrăvite în Capela Palatină și cuprinzînd și ele scene de la Facerea lumii pînă la Lupta lui Iacov cu îngerul. Dar artiștii de la Monreale, spre deosebire de realizatorii Capelei Palatine, au adaptat tablourile la cadrul deosebit al spațiilor dintre arcade. La fel ca și în privința subiectelor evanghelice, ei au profitat cu dibăcie de elementele de peisaj și de arhitecturi.

Pe stîlpii de la capătul altarului au fost executate, ca și la Martorana, două mozaicuri votive. Unul îl reprezintă pe regele Wilhelm al II-lea înclinîndu-se, în picioare, și dedicînd noua biserică Fecioarei, care este evocată și în calitatea ei de intercesoare, pe cînd mîna lui Dumnezeu iese din ceruri. Celalalt reprezintă încoronarea aceluiași rege de către Hristos, tronînd frontal, după un tip care s-a răspîndit în cursul secolului al XII-lea și care accentuează distanța dintre Hristos-Rege și suveran.

În ciuda unor inevitabile deosebiri de mînă, care dealtfel sînt greu de delimitat în detaliu, meșterii de la Monreale au știut să dea ansamblului mozaicurilor o unitate de stil care este rodul coeziunii impuse atelierului căruia îi aparțineau și din care se poate deduce că execuția nu s-a întins pe un răstimp prea mare. Acesta este stilul care începuse să se ivească la Nerezi și care a triumfat la Kurbinovo, Kastoria, Cipru și Nov-

gorod. Dar la Monreale, tehnica mozaicului și poate și exigențele unui gust mai sever al artiștilor formați în capitală l-au ferit de excesele pe care le-a cunoscut în Macedonia sau în Rusia. Ceea ce îl caracterizează este cu deosebire dinamismul, gustul pentru proporțiile alungite, mișcările vii, atitudinile vehemente și dramatice, drapările clocotitoare ale căror falduri au putut fi comparate de dl. Kitzinger cu valurile amenințătoare ridicate de un vînt aducător de furtună. Pe coapse, genunchi, pulpe sau coate, faldurile se rotunjesc într-o factură foarte manieristă. Desenul este de o suplețe și de o fluiditate care, prin contrast, face să pară țeapănă rezerva aceluia din Capela Palatină. În ciuda complicației sporite a detaliilor interioare, care se încîlcesc și se înghesuie unele în altele, fie că e vorba de trăsăturile chipului sau de drapări, siguranța contururilor izbutește să dea figurilor unitatea plastică pe care o factură minuțioasă o făcuse să se piardă în operele imediat anterioare; vedem în aceasta efectul aceleiași nevoi de coerență, asemenea aceleia care s-a exprimat în compoziția fiecărui panou, sau în repartizarea generală a acestora. Unei griji identice îi răspunde coloritul; se reduce considerabil importanța tonului local în avantajul armoniei ansamblului; se evită contrastele dintre culori; mantiile și tunicile mai multor personaje învecinate sînt tratate în același ton pentru a se topi într-un ansamblu compact. Doar luminile sînt subliniate, ca și la Nerezi sau la Novgorod, potrivit tendinței spre grafism care determina desenul cutelor la veșminte. Folosirea din abundență a petelor de lumină contribuie la sugerarea volumului trupurilor, care începe să se vadă mai accentuat sub veșminte. Dar aceste rafinamente, inspirate de o conștiință foarte clară a problemelor estetice, sînt dobîndite în detrimentul profunzimii sentimentelor: ne aflăm departe de intensitatea dramatică de la Nerezi.

Chiar dacă anumite formule sînt repetate în chip mecanic, fapt de neînlăturat într-un ansamblu care a trebuit să fie executat destul de repede,

arta de la Monreale ocupă un loc de frunte între creațiile din această epocă, prin muzicalitatea sa surprinzătoare și înalta sa distincție aristocratică. Îi vom reîntîlni grafismul manierist și vehement, adus la un soi de exasperare, în San Marco de la Veneția.

Grottaferrata

Dar, mai înainte, să notăm că mozaicurile din abația basiliană de la Grottaferrata, lîngă Roma, oferă cu cele de la Monreale o asemenea înrudire, încît se poate crede că se datoresc acelorași artiști.

Mozaicuri din secolul al XII-lea și de la începutul celui de-al XIII-lea în San Marco de la Veneția

La San Marco, incendiul din anul 1106 distrusese de fapt toate mozaicurile din vremea lui Domenico Selvo (v. pag. 90). Ele au fost înlocuite abia în a doua jumătate a secolului al XII-lea, cînd decorul s-a întins pe toate suprafețele apte să adăpostească scenele figurative. Lucrările s-au prelungit, practic fără întrerupere, pînă sub dogele Andrea Dandolo (1343—1354). Meșterii bizantini, care au fost chemați și despre care pomenesc textele, s-au înconjurat de ucenici venețieni și au contribuit astfel la formarea unor școli locale. Iconografia rămîne în chip fundamental bizantină, chiar și cînd stilul se îndepărtează de acela practicat pe atunci la Constantinopol și în teritoriile grecești, fără să ajungă totuși niciodată la o ruptură totală.

Programul general se inspiră, în chip liber, din acela al Sfinților Apostoli de la Constantinopol, al cărui plan fusese reluat la San Marco. Ciclul decorului cupolelor începe cu aceea de la est, partea de unde vine lumina. Aici s-a înfățișat așteptarea Mîntuitorului și venirea lui. Bustul lui Hristos-Emanuel într-un medalion cu fond de stele este înconjurat de Fecioară (de tip constantinopolitan, cu batista la cingătoare), precum și de patriarhii și de proorocii care îl vestiseră.

Pandantivii poartă simbolurile evangheliştilor, martori ai vieţii sale pe pămînt. Abundenţa drapărilor lasă să se creadă că mozaicarii care au realizat această cupolă se înscriu în tradiţia de la Monreale şi că ei au lucrat la sfîrşitul secolului al XII-lea. Hristos-Emanuel şi anumite figuri de prooroci au necesitat să fie refăcute în secolul al XIII-lea după incendiul din anul 1231.

În cupola centrală, ca şi la Sfinţii Apostoli de la Constantinopol, este reprezentată Înălţarea. Participînd la estetica dominantă din ultima treime a veacului al XII-lea, meşterul care a decorat această cupolă a accentuat vehemenţa gesturilor apostolilor şi a mişcărilor îngerilor prin mijloace destul de superficiale, care se manifestă mai ales în agitaţia drapărilor redată prin falduri puternic subliniate. În jurul acestei teme bizantine, el a dispus pe spaţiile dintre ferestre cele şapte Virtuţi şi cele nouă Fericiri care, în mare parte, par să execute paşi de dans. Cutele veşmintelor lor desenează linii destul de seci, care izolează ca tot atîtea motive ornamentale principalele părţi ale trupului fără acel simţămînt de unitate generală a figurii, nespus de viu la Monreale. S-ar putea afirma că artiştii greci, aflaţi departe de exigenţele de la Constantinopol, sau ucenicii lor din partea locului, au cedat frenezziei de a exploata procedeele lineare ce se bucurau pe atunci de mare vogă.

Cupola de vest înfăţişează Pogorîrea Sfîntului Duh. Biserica se răspîndeşte « printre graiuri şi seminţii » figurate pe spaţiile dintre goluri în loc să fie pe pandantivi, aşa cum se obişnuia în Imperiul bizantin. Pe pandantivi s-au reprezentat îngeri, a căror lungime a trebuit să fie exagerată pentru a-i face să umple cadrul disponibil: această alungire era în spiritul gustului vremii. Tot în virtutea tendinţei epocii spre grafism cutele veşmintelor apostolilor s-au stilizat în fîşii tăioase, şi S. Bettini le-a comparat cu nişte « curbe de nivel » care definesc relieful figurilor.

Pentru a satisface evlavia populară, în cupola braţului de nord s-au ilustrat scene din viaţa

sfîntului Ioan Evanghelistul, şi în cupola braţului de sud s-au reprezentat sfinţii Leonard, Nicolae, Clement şi Vlasie.

Expresionismul dramatic şi desenul impetuos al meşterului cupolei în care este înfăţişată Înălţarea caracterizează şi scenele Patimilor de pe bolta care desparte această cupolă de aceea de la vest: regăsim aici aceeaşi alungire a personajelor, aceeaşi vioiciune a atitudinilor.

O cu totul altă manieră era practicată de atelierul care a decorat bolta de la sud de cupola centrală *(il. 132)*. Vigorii nu lipsite de asprime şi exuberanţei li s-a preferat aici eleganţa şi fluiditatea liniei, limpezimea compoziţiei. Fundalul de stînci şi de arhitecturi devine pretextul unor graţioase stilizări decorative. Îndrăgostit de efectele liniei, pictorul se complace în a repeta arcurile de cerc superioare ale nimburilor apostolilor sau bonetele locuitorilor Ierusalimului, fără a indica măcar partea de sus a chipurilor. La el grafismul epocii este disciplinat de dorinţa de euritmie şi de graţie, pe care o pune în evidenţă şi zvelteţea personajelor.

PICTURA PROFANĂ

Pictura profană continuă să trateze marile teme tradiţionale din repertoriul său, care erau menite să preaslăvească sub feluritele sale aspecte majestatea şi puterea basileului, sau pur şi simplu să alcătuiască un cadru agreabil ochilor săi. Isprăvile războinice sau cinegetice ale împăratului constituiau subiectele favorite. De asemenea el putea fi reprezentat în toată măreţia lui, înconjurat de membrii familiei imperiale. Scenele din hipodrom aminteau spectacolele familiare unde împăratul apărea în toată puterea sa de « veşnic învingător ». În sfîrşit, peisajele răspundeau nevoii de destindere şi de evaziune.

În palatul *Kenurghion,* construit de Vasile I, părţile superioare ale sălii festive cu plan bazilical erau decorate cu mozaicuri pe fond de aur, în

care împăratul primea ca omagiu din partea generalilor săi orașele pe care armatele sale le cuceriseră. Pe tavan se desfășurau campaniile sale victorioase, însoțite de trofee. Ținînd seama de deosebirile inerente de tehnică, stilul acestor mozaicuri se înrudea fără îndoială cu acela al scenelor de bătălie din miniaturile care împodobesc culegerea de omilii ale sfîntului Grigore din Nazianz, executate tot pentru Vasile I și păstrate în Biblioteca națională de la Paris. Într-o încăpere învecinată, deasupra a două zone de flori, împăratul și soția sa, Evdochia, tronînd în veșmintele lor de ceremonie și înconjurați de copiii lor care țineau în mînă cărți sfinte, erau înfățișați ridicînd mîna în semn de adorare către marea cruce de aur care împodobea tavanul: o idee despre aceste mozaicuri ne putem face din portretele lui Vasile și ale membrilor familiei sale, păstrate în aceeași culegere a predicilor sfîntului Grigore din Nazianz.

Manuel Comnenul a poruncit să se reprezinte în Palatul Blachernelor nu numai « faptele sale eroice și tot ceea ce făcuse pentru binele romanilor», după cum se exprimă Nicetas Choniata, ci și « războaiele din Antichitate ». În Marele Palat, mozaicurile arătau orașele pe care el le recucerise de la turcii seldgiucizi.

Gustul pentru pictura istorică se pare că era atît de viu încît unul dintre miniștrii lui Manuel, nepotul său Alexe, a pus să se ilustreze pe pereții palatului său « vitejiile sultanului din Iconium », lucru care nu a fost deloc apreciat de contemporanii săi.

Frescele din Sfîntul Dumitru de la Salonic ne-au păstrat două mărturii despre pictura istorică profană. Una înfățișează masacrarea populației refugiate în biserică; cealaltă amintește intrarea în orașul cuprins de flăcări a unui împărat aureolat. După părerea d-lui Sotiriou, evenimentele reprezentate ar fi cele care au însoțit jefuirea orașului Salonic de către arabi, în 904, și împăratul călare ar fi Leon al VI-lea cel Înțelept (886—912).

Pictura profană s-a răspîndit în Bulgaria, în Rusia, în Sicilia. Cîteva exemplare s-au păstrat la Palermo, în camera numită a lui Roger (Ruggero) al II-lea, în realitate amenajată la sfîrșitul domniei lui Wilhelm I, prin anii 1160, și în palatul La Zisa (la începutul domniei lui Wilhelm al II-lea). Ele reprezintă, în peisaje cu arbori, animale și vînători afrontați heraldic. Stilizarea foarte accentuată ne amintește mai degrabă de arta arabilor decît de aceea a bizantinilor, dar se știe că arta profană este tocmai unul dintre domeniile în care s-au produs cele mai multe împrumuturi între cele două civilizații.

3. ICOANELE

După reinstaurarea imaginilor, cultul icoanelor care, pe durata crizei iconoclaste, nu încetase niciodată să fie celebrat în taină în case şi în mînăstiri, a putut să înflorească în deplină libertate. În cursul controverselor cu iconofobii se elaborase o doctrină care justifica venerarea imaginilor sfinte şi eficacitatea protecţiei pe care ele o acordau, chiar şi a miracolelor pe care le săvîrşeau. S-a pretins că ele conţineau o parte din « energia » divină. Ele deveniră un element al liturghiei. Cu prilejul celebrării sărbătorilor se expunea o icoană ilustrînd evenimentul comemorat, în scopul de a sublinia în ochii credincioşilor, cu toată forţa evidenţei, semnificaţia lor profundă. Numărul icoanelor a sporit deopotrivă şi în urma favorii crescînde de care se bucura cultul sfinţilor, atestată şi de înflorirea literaturii hagiografice. La Constantinopol, începînd cu Ioan Tzimiskes (969—976), o icoană a Maicii Domnului, protectoarea cetăţii, a fost purtată în fruntea intrărilor triumfale ale împăraţilor.

Stilul icoanelor a evoluat în general paralel cu acela al picturii murale şi al miniaturilor.

Rarele icoane din a doua jumătate a secolului al IX-lea şi din secolul al X-lea care au supravieţuit prezintă acel aspect sever pe care îl aflăm şi în mozaicurile din pronaosul Sfintei Sofia de la Constantinopol. Coloritul rămîne sobru.

În secolul al XI-lea s-a impus o manieră mai clasică, avînd ca trăsături dominante nobleţea chipurilor, euritmia compoziţiilor, simţul volumelor, gustul pentru culorile pure şi strălucitoare, combinate în armonii fermecătoare, demnitatea atitudinilor, adesea inspirate, cînd este vorba de figuri în picioare, din statuile antice sprijinite pe un picior şi cu celălalt îndoit *(il. 134)*. Unele par imitate după pictura monumentală; altele, dimpotrivă, se apropie de miniaturi.

Din această epocă au rămas pînă la noi de asemenea şi cîteva frumoase icoane în mozaic, ca Fecioara Hodighitria a Patriarhiei de la Constantinopol (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, planşa 155) sau Hristos de la Berlin *(ibid.*, pl. 168*)*, şi una şi cealaltă de o măreţie austeră.

Catedrala de la Trieste păstrează o imagine pictată pe mătase a patronului său, sfîntul Just, foarte probabil executată într-un atelier de la Constantinopol. Materialul din care este făcută această icoană a îngăduit să se accentueze fineţea desenului şi bogăţia coloritului.

Secolul al XII-lea ne-a lăsat icoane impregnate de o frumuseţe delicată şi de o blîndă omenie. Creaţiile atelierelor de la Constantinopol au fost atunci trimise la mari depărtări, şi astfel se face că Rusia păstrează cîteva dintre cele mai pure capodopere ale acestei epoci, cum ar fi Fecioara din Vladimir *(il. 135)*, care fusese adusă la Kiev prin anii 1130 şi pe care Andrei Bogoliubski a luat-o cu el, ca pe un simbol de protecţie, în 1155, cînd s-a hotărît să se stabilească la Vladimir. De atunci ea începu să săvîrşească minuni, care îi aduseră o înaltă reputaţie. Ea a fost transferată în 1395 la Moscova, unde s-a bucurat de asemenea de o mare popularitate. Tipul Fecioarei Hodighitria, arătînd Pruncul fără să manifeste faţă de el vreo afecţiune, este înlocuit de Fecioara « Eleusa » (adică a Milei, în limba rusă numit Umilenie = a înduioşării), lipindu-şi obrazul de cel al Fiului ei făgăduit jertfei. Privirea Mariei nu mai este aţintită asupra credinciosului, ci este absorbită într-o meditaţie tristă asupra vieţii

lui Iisus. Pentru a spori încă şi mai mult acest simţămînt de jale adîncă, pictorul i-a îndulcit trăsăturile chipului. O asemenea operă reflectă cu multă rezervă şi delicateţe suferinţele care copleşiseră Imperiul sub Comneni şi nevoia sporită a unei consolări divine.

Aceeaşi calitate de blîndeţe melancolică se întrezăreşte în privirea şi fizionomia capului de înger numit « cu păr auriu », aflat în muzeul rus de la Leningrad, care provine dintr-un Deisis şi în care persistă întreaga frumuseţe armonioasă a artei de la Constantinopol *(il. 133)*. El pare să fi fost executat într-unul dintre acele ateliere de artişti greci stabiliţi la Novgorod, despre care ne vorbesc textele. În acest oraş s-a format însă şi o şcoală de pictori ruşi de icoane care, după ce rămăseseră foarte apropiaţi de maniera bizantină la începutul secolului al XIII-lea, s-au îndepărtat treptat de ea în favoarea unei expresii cu aspect mai popular. Operele lor se caracterizează prin strălucirea coloritului, o anumită vioiciune a mişcărilor şi zvelteţea personajelor.

În multe icoane bizantine din veacul al XII-lea, la fel ca şi în marea pictură, artiştii au făcut să predomine linia stilizată asupra redării volumului. Există piese în care eleganţa rafinată şi fluiditatea figurilor evocă absida de la Cefalù (Sotiriou, *Icônes du Sinaï*, fig. 54—56). Altele, fără îndoială ceva mai recente, dezvăluie proporţiile alungite, atitudinile frămîntate şi drapările cu falduri abundente, care amintesc de mozaicurile de la Monreale pînă şi prin revenirea la preocuparea de a reda mai sensibil prezenţa trupului dedesubtul veşmintelor *(il. 136)*. Aceasta este şi epoca în care apar, încă timid, în pictura de icoane ca şi în marea pictură, iscăliturile unor artişti: icoanele de la Sinai ne fac cunoscute numele zugravilor Stephanos şi Ioan.

4. MINIATURILE

Setea de erudiţie şi evlavia epocii Macedonenilor favorizară înflorirea artei manuscriselor ilustrate, religioase şi profane. Dacă judecăm după înrudirile de stil şi de iconografie, se pare că un anumit număr de pictori ar fi împodobit manuscrisele religioase şi, totodată, ar fi executat şi icoane.

Manuscrisul Grigore din Nazianz al lui Vasile I (Paris gr. 510)

Odată cu domnia lui Vasile I, în miniatură, ca şi în pictura murală se afirmă un stil original. Maniera practicată atunci în scriptoriul Marelui Palat contrastează, prin frumuseţea sa solemnă şi gravă, coloritul său somptuos şi căutarea unei spiritualităţi intense, cu prospeţimea spontană a miniaturilor paleocreştine. Folosirea fondurilor albastre şi a unor culori dense era unul dintre mijloacele care au contribuit cel mai adesea la producerea acestor efecte. Impresia de măreţie senină ce se desprinde din miniaturile epocii aminteşte de mozaicurile din absida Sfintei Sofia de la Constantinopol.

Culegerea ilustrată a omiliilor lui Grigore din Nazianz, executată după anul 880 şi înainte de 883 pentru Vasile I, este unul dintre cele mai strălucite exemple ale acestui stil. Hristos tronînd, portretele lui Vasile, al soţiei sale Evdochia şi ale celor doi fii au o amploare majestuoasă, îm-

prumutată de la subiectele similare ale picturii monumentale. Scenele din Vechiul și Noul Testament, episoadele din misiunea și martiriul apostolilor, din viețile sfinților Vasile și Grigore din Nazians, sau chiar din istoria bisericii în secolul al IV-lea dovedesc un viu simț al narațiunii, care își trage seva din modelele mai vechi, dar le retălmăcește foarte adesea cu un gust nou al demnității ceremonioase, adesea ușor pompoasă. Cerurile cu felurite nuanțe de albastru și de trandafiriu decurg din unul dintre prototipurile de tradiție romană pe care mișcarea umanistă a timpului le aduna în bibliotecile de la Constantinopol. Firescul atitudinilor, regularitatea trăsăturilor fizionomiilor, drapările sculpturale care se mulează pe rotunjimile trupurilor robuste, impresia de adîncime a spațiului dată de jocul culorilor denotă un meșteșug foarte sigur și, totodată, cunoașterea operelor antice. Cutele spațiate între ele delimitează mari suprafețe de culori deschise, fără să se înghesuie încă unele în altele cum o vor face mai tîrziu. Acest procedeu se regăsește, la fel ca și fețele late cu părul lins, la patriarhii de pe timpanul de nord al Sfintei Sofia. Mai multe scene, cum ar fi acelea din viața lui Iulian Apostatul, par inspirate din pictura istorică monumentală, ale cărei originale au dispărut.

Manuscrisul Cosmas Indicopleustes de la Vatican (Vat. mss. gr. 699)

Acest ideal de gravitate solemnă s-a impus, cu ceva mai puțină finețe și somptuozitate, în copia după *Topografia creștină* a lui Cosmas Indicopleustes, care a fost executată într-un scriptorium constantinopolitan în cursul celei de-a doua jumătăți a secolului al IX-lea. Unele miniaturi au fost fără îndoială reproduse după cele care ilustrau ediția originală din secolul al VI-lea, dar altele sînt creații ale secolului al IX-lea, sau constituie remanieri atît de profunde ale modelelor prototipului încît pot fi socotite opere noi. Multe au o măreție monumentală și prezintă o distribuție care presupune o influență

a picturii murale. În a Doua Venire, Hristos tronînd, « îngerii în ceruri », « oamenii pe pămînt », și « morții înviind de sub pămînt » (spre a relua textul inscripțiilor marginale) sînt suprapuși după o ierarhie comparabilă cu aceea care impune repartizarea decorului în bisericile contemporane.

Psaltirea greacă 139 din Biblioteca națională de la Paris

În prima jumătate a secolului al X-lea, arta miniaturii a participat din plin la mișcarea de întoarcere spre izvoarele antice care, începută încă din epoca iconoclastă și intensificată în a doua jumătate a secolului al IX-lea, a dat naștere acelui *Myriobiblion* al lui Fotie, la alcătuirea marilor enciclopedii ale lui Constantin al VII-lea Porfirogenetul, precum și la copierea unor numeroase texte ale autorilor antici. Însuși Constantin Porfirogenetul se îndeletnicea cu arta miniaturii.

Miniaturile Psaltirii grecești 139 din Biblioteca națională de la Paris, executate după cît se pare în cursul primei jumătăți a secolului al X-lea în scriptoriul imperial, reprezintă una dintre cele mai vestite mărturii ale acestei renașteri din vremea Macedonenilor *(il. 137)*. Scenele bucolice, cu animale, arbori și tufișuri, veșmintele și atitudinile personajelor, fundalurile de arhitecturi, figurile de dansatoare, episoadele războinice, numeroasele alegorii, procedeele de compoziție, simțul volumului și al spațiului, stilul plin de grație, noblețe și armonie, totul contribuie să ne dea aproape iluzia că ne aflăm dinaintea unor opere antice. Fără îndoială că miniaturiștii au avut la îndemînă miniaturile alexandrine sau romane, ele însele foarte apropiate de mozaicurile pavimentare și de picturile murale.

Rotulul lui Iosua (Vat. Palat. gr. 431)

Acestui curent de întoarcere la modelele antice îi aparține de asemenea rotulul lui Iosua de la Vatican *(il. 138)*, care a redat atît de bine maniera prototipurilor sale încît a provocat printre arheologi

cele mai mari incertitudini în legătură cu data lui. Unii au încercat să îl așeze în secolul al V-lea sau al VI-lea, alții în al VII-lea, sau chiar în jurul anului 700. Dl. Weitzmann a arătat că trebuie să fie vorba despre o operă executată sub Constantin al VII-lea Porfirogenetul (913—959), poate în urma victoriilor repurtate de armatele imperiale asupra arabilor în nordul Siriei și al Mesopotamiei. Folosirea tehnicii schiței ușor colorate, în locul guașei, ajunsă pe atunci tradițională, accentuează aspectul elenistic al stilului. Vioiciunea narațiunii, iuțeala desenului, varietatea atitudinilor, arhitecturile și peisajele, alegoriile dau acestui manuscris o aparență antică.

« Theriaca » de Nicandru

Au fost ilustrate de asemenea textele profane antice într-o manieră sprintenă și ușoară, care amintește totodată de pictura pitorească din epoca elenistico-romană și de miniaturile pe papirusuri ale romanelor grecești. Miniaturile din scrierea *Theriaca* a poetului Nicandru din Colophon (tratat compus în secolul al II-lea î.e.n. privitor la mușcăturile de șerpi și leacurile care aduc vindecarea lor) păstrează prospețimea idilelor pastorale îndrăgite de arta alexandrină *(il. 139)*. Stilizarea cutelor veșmintelor este totuși o trăsătură cît se poate de bizantină. O dovadă suplimentară despre originea antică a acestei ilustrări există în asemănarea, subliniată de dl. Weitzmann, între miniatura care reprezintă șerpii ce se nasc din Sîngele Titanilor și Giganții din mozaicul aflat la Piazza Armerina (în Sicilia): miniaturistul bizantin a avut aici ca model o Gigantomahie care putea să se inspire dintr-un prototip al picturii romane din secolul al III-lea e.n. și chiar mai îndepărtat, din Pergam.

Evanghelii în stil clasic

În a doua jumătate a secolului al X-lea, datorită contactului cu operele Antichității, s-a constituit un stil cu adevărat clasic, mult mai original decît acela al miniaturilor pre-

cedente, deoarece în afară de pitorescul anecdotic el a regăsit simțul unei frumuseți nobile și elegante, pe care a pus-o în slujba expresiei spiritualității creștine. Acest stil apare în portretele lui Hristos, Fecioarei, evangheliștilor, sfinților și proorocilor. Printre cele mai frumoase exemplare ale acestei categorii, vom reține Evanghelia greacă nr. 70 din Biblioteca națională de la Paris, copiată în anul 964 sub Nichifor Focas, și evangheliarul 204 de la Sinai, în care figurile în picioare se desprind pe fondul de aur a cărui puritate nu este alterată de nici un element de peisaj. Sobrietatea mai mare a coloritului conferă acestor portrete un aspect mai clasic. Busturile celor doisprezece prooroci minori, înscrise în medalioane pe două pagini ale manuscrisului lui Theodoret de la Torino, amintesc de portretele din pictura antică și, în același timp, vestesc sfinții de la Daphni prin amestecul lor de expresie energică și de frumusețe armonioasă *(il. 140)*.

Mult mai adesea îi găsim pe evangheliști șezînd, scriind sau meditînd, după tradiția portretelor de autori antici, ele însele inspirate după statuile filozofilor șezînd. Deseori fundalurile sînt ocupate de motive arhitecturale, mai mult sau mai puțin dezvoltate, și ele de origine antică.

Menologul lui Vasile al II-lea

Chiar la Constantinopol, în vremea lui Vasile al II-lea (976—1025), sub influența acestui soldat aspru și a călugărilor pe care îi prețuia, s-a constituit un stil mai sever. Avem o mărturie foarte reprezentativă în Menologul (culegere de notițe biografice asupra sfinților clasați în ordinea calendarului bisericesc) care a fost executat pentru împărat pe la 985. Acest manuscris cuprinde notițele din primul semestru, din septembrie pînă în februarie. Fiecare pagină este ilustrată cu o miniatură care ocupă mai puțin din jumătatea ei. În total sînt patru sute treizeci de miniaturi. Pe marginea fiecăreia se citește numele unui artist, desigur al miniaturistului mai

degrabă decît al autorului panoului de pictură monumentală din care se va fi inspirat miniaturistul. Numărul acestor artişti se ridică la opt şi ei se numeau Pantaleone, Nestor, Mihail cel Tînăr, Gheorghe, Simeon, Mina, Mihail din Blacherne şi Simeon din Blacherne. Cum spaţiul rezervat miniaturilor este destul de întins şi cum ele nu cuprind adesea decît cîteva personaje sau chiar numai figura sfîntului comemorat, un loc important a fost lăsat munţilor şi fundalurilor de arhitecturi joase şi întinse, cuprinzînd adesea un portic sau un zid lung ce leagă două corpuri laterale, după o formulă care derivă din decorurile teatrului antic. Prezenţa unor atlanţi la unele porticuri arată de asemenea ceea ce acest manuscris poate datora artei păgîne. Pictorii au folosit în mai multe rînduri procedeul — utilizat cu atîta succes în marea pictură murală din secolul al XII-lea — care constă în a înscrie figurile în accidentele de teren care le subliniază mişcările. De asemenea miniaturiştii au reprezentat bisericile vestite unde se cinstea memoria anumitor sfinţi. Scenele înfăţişînd martiriul sau tăierea capului unor sfinţi sînt tratate cu vioiciune. Victimele au siluete alungite pentru a mobila fundalul şi par lipsite de greutate. În reprezentările supliciilor, o imaginaţie artistică destul de crudă s-a lăsat pradă ispitelor genului. Dar există de asemenea miniaturi de un calm hieratic, cum sînt cele care îi arată pe sfinţii în rugăciune sau pe Hristos citind textul lui Isaia în mijlocul iudeilor *(il. 141)*.

Psaltirea lui Vasile al II-lea din Biblioteca San Marco de la Veneţia

Acelaşi stil auster inspiră şi cele două miniaturi, pe întreaga pagină, de la începutul Psaltirii aflate în biblioteca San Marco şi executate pentru Vasile al II-lea după victoriile sale hotărîtoare din 1017 asupra bulgarilor. Sobrietatea mijloacelor folosite dau o expresie de robustă măreţie imaginii triumfale în care împăratul, redat într-o atitudine de

aspră cutezanţă, este înconjurat de Hristos şi de arhanghelul Gavriil care îl încoronează, de Mihail care îi susţine lancea, de busturile celor şase sfinţi militari, a căror protecţie i-a înlesnit izbînda, şi de opt ostateci bulgari prosternaţi la picioarele lui (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. XI). Pe pagina următoare, scenele din viaţa lui David, de la « ungerea » sa pînă la căinţă, sînt tratate cu acelaşi gust pentru naraţiunea vie ca şi majoritatea episoadelor din menolog. Regăsim aici aceeaşi utilizare a arhitecturilor şi a fundalurilor de coline sau de munţi (D. Talbot Rice, *op. cit.*, pl. 127).

Manuscrise de format mic

Pentru a răspunde exigenţelor unor amatori rafinaţi, al căror număr sporea mereu, atelierele au produs manuscrise de format mic — mai ales evanghelii şi culegeri de predici — împodobite cu scene minuscule, ale căror figuri sînt alungite, uneori subţiratice şi plăpînde, desenate cu o mînă rapidă şi precisă. Coloritul a devenit mai nuanţat. Miniatura încetă să mai fie înainte de toate o ilustraţie, pentru a deveni o ornamentaţie. Fiecare pagină trebuia să contribuie la delectarea cititorului. Caligrafia elegantă, cu litere cel mai adesea de aur, îşi împletea efectele cu acelea scoase din iniţialele cu figuri, din chenarele somptuoase şi din repartiţia decorativă asemenea aceleia din tabelele de concordanţă, în care florile şi animalele reale sau fantastice, chiar şi personajele umane, însufleţesc cu o viaţă feerică bogate motive arhitecturale sau geometrice. În coloritul intens al acestor miniaturi se relevă înrîurirea pe care emailurile contemporane, precum şi ţesăturile au exercitat-o asupra rafinamentului compoziţiilor decorative. Bizanţul şi-a creat astfel un stil propriu în miniatura ornamentală, foarte îndepărtat de modelele antice şi care era mult îndatorat tradiţiei artelor somptuare din Orient. Acest stil, care îşi făcuse apariţia încă de la începutul secolului al XI-lea, a înflorit în anii 1040 şi următorii, atunci cînd

clientela căruia i se adresa s-a instalat la putere ca urmare a triumfului nobilimii civile. El este cît se poate de bine reprezentat în Biblioteca națională de la Paris prin Evangheliile grecești nr. 64 și nr. 74, realizate de meșteri înzestrați cu o mare iscusință și un gust delicat.

Manuscrisul Sfîntului Ioan Gură de Aur al lui Nichifor al III-lea Botaniatul

Acestui stil îi aparține de asemenea culegerea de omilii ale lui Ioan Gură de Aur, începută pentru Mihail al VII-lea Ducas (1071—1078) și terminată pentru urmașul său, Nichifor al III-lea Botaniatul (1078—1081). Figura lui Ioan Gură de Aur este impregnată de acel ideal de eleganță ascetică ce avea să domine de acum înainte în reprezentările Sfîntului. Capul arhanghelului Mihail, de o frumusețe blîndă și pură, prevestește îngerii de la Sant'Angelo in Formis *(il. 143-bis)*.

Miniaturi din secolul al XII-lea

La începutul secolului al XII-lea, gustul pentru narațiune care, în pictura monumentală, favorizase dezvoltarea ciclului evanghelic, și-a dat frîu liber și în arta miniaturii. Acestui gust i se datoresc opere de un stil viguros în care personajele și-au pierdut înfățișarea plăpîndă din secolul al XI-lea, dar ne fac să ne gîndim la niște păpuși mici. În Psaltirea greacă nr. 1927 de la Vatican, ilustrarea narativă a psalmilor, pînă atunci rezervată marginilor, trece în fruntea poemelor, astfel încît să poată căpăta mai multă însemnătate.

Omiliile lui Iacov din Kokkinobaphos

Imaginația narativă va fi încă și mai bine folosită ceva mai tîrziu în abundenta ilustrare a celor șase omilii pe care călugărul Iacov din mînăstirea Kokkinobaphos (în Bithynia, lîngă Brussa) le-a compus pentru sărbătorile

Fecioarei, luînd ca punct de pornire Protoevanghelia lui Iacov și legendele despre viața Maicii Domnului. Textul și ilustrarea purced dintr-o aceeași formă de spirit cu coloratură populară. Există două manuscrise pictate ale acestei culegeri, unul în Biblioteca națională de la Paris (gr. 1208) și celălalt la Vatican (gr. 1162). Miniaturile lor se aseamănă îndeaproape, fără să fie absolut identice. Manuscrisul de la Vatican este mai îngrijit executat. Fără îndoială miniaturistul se va fi slujit de numeroasele modele pe care i le furniza ilustrarea Vechiului și Noului Testament, sau a scrierilor apocrife, dar nu s-a sfiit să născocească și forme noi. Este unul dintre aceia care au luat parte la profunda reîmprospătare a stilului miniaturii, la care a fost martor începutul secolului al XII-lea. Cu multă iscusință și forță în execuție, el a exprimat calități de prospețime și de duioșie, de acuitate a observației și de simț al pitorescului. A știut să dea compozițiilor sale savoare și un farmec mai puțin naiv decît pare la o primă vedere. În peisaje *(il. 142)*, care ocupă adesea întreaga miniatură, imaginația sa vizionară îl împinge să stilizeze într-un chip foarte ornamental elementele preluate din contemplarea spectacolelor oferite de natură și introduce în ele, cu multă artă, scenele figurative datorate modelelor de care s-a slujit. Această plenitudine a fundalurilor ne îndeamnă să ne gîndim la Gauguin. Miniaturistul înzestrează cu multă fervoare delicată reprezentările episoadelor din Viața Fecioarei. Totodată, el este omul secolului al XII-lea prin predilecția sa față de vioiciunea mișcărilor și elanul drapărilor, care vestesc pictura murală din anii 1160 și următorii. Importanța pe care o acordă liniei în redarea cutelor veșmintelor prefigurează de asemenea cursul pe care îl va lua ulterior arta secolului al XII-lea. Și mai știe să împartă grupurile în așa fel încît să producă efecte de ansamblu. Iubește coloritul intens: tonurile albastre și roșii domină, fiind urmate de cele violete și cafenii.

Evoluția miniaturii în veacul al XII-lea În cursul veacului al XII-lea, la fel ca și în pictura monumentală, execuția devine din ce în ce mai lineară, multiplicînd cutele, tratînd ca bucăți izolate diferitele părți ale trupului, redînd cu minuție pletele și bărbile. S-au căutat expresiile energice și încordate, atitudinile însuflețite și chiar patetice, mișcările impetuoase *(il. 143)*. Dar, în ansamblu, atunci a avut loc o netă degradare a stilului.

Miniaturi armene Arta miniaturii a rămas foarte vie în Armenia, pînă la cucerirea țării de către seldgiucizi, între anii 1063 și 1071. Ea a renăscut la sfîrșitul secolului al XII-lea, cînd o bună parte a teritoriului a fost din nou eliberată. În acest răstimp ea înflorise printre refugiații armeni din Cilicia. Miniaturiștii care au împodobit aceste manuscrise s-au îndepărtat de hieratismul și de caracterul transcendent al modelelor lor bizantine și le-au adaptat cu o vigoare plină de sevă. Printre principalele mărturii ale acestei arte vom reține Evanghelia dăruită de regina Mlke, soția regelui Ardzruni, mînăstirii Varag, în anul 902 (sau 862) și Evanghelia din Etșmiadzin, executat în anul 989.

5. SCULPTURA

Ronde-bosse Sub Macedoneni și sub Comneni, marea artă statuară pusă, de fapt, exclusiv în slujba împăraților continuă să alunece pe calea decăderii, pe care pornise încă din epoca paleocreștină, fără să dispară totuși cu desăvîrșire. După mărturia textelor, Vasile I ar fi trimis la topit statuia de bronz a lui Solomon pe care Iustinian o așezase în hipodrom și din metalul astfel recuperat ar fi pus să i se facă propria sa efigie, pe care ar fi așezat-o la temelia Noii sale Biserici. Mult mai tîrziu, în a doua jumătate a secolului al XII-lea, Andronic I și-ar fi ridicat și el propria statuie de bronz în vîrful unei coloane.

În Muzeul arheologic de la Istanbul se păstrează o ciudată statuie în ronde-bosse, ceva mai mică decît mărimea naturală, a unui acrobat, îmbrăcat cu „slip", făcînd tumbe deasupra a patru colonete care, prin stilul capitelurilor, permit datarea în secolul al XII-lea *(il. 144)*. Această operă ilustrează favoarea, atestată de texte, de care se bucurau jocurile și spectacolele oferite de atleți, saltimbanci și dresori de animale, în capitala Imperiului.

Reliefuri Relieful a cunoscut o recrudescență de preferință sub acțiunea tendințelor clasicizante, cărora

li s-a datorat de asemenea înaltul grad de calitate atins în vremea aceea de fildeşuri. S-a recurs deseori la această tehnică pentru a-l reprezenta pe împărat în picioare, într-o atitudine de majestuoasă nepăsare, îmbrăcat cu *loros:* eşarfă lată bătută în pietre preţioase. În Muzeul de la Istanbul se păstrează una dintre aceste plăci care, prin firescul atitudinii şi amploarea vie a redării veşmîntului, aparţine epocii de apogeu pe care îl atinge şcoala de sculptură de la Constantinopol pe la mijlocul secolului al XI-lea *(il. 145)*. Tratarea mîinii drepte aduse în faţa pieptului dovedeşte că artistul observase cu atenţie modelul viu. În cursul secolului al XII-lea, factura tinde să redevină mai aspră, aşa cum o arată rondelele cu figuri de împăraţi din Campiello Angaran de la Veneţia şi din colecţiile Dumbarton Oaks, sau chiar relieful cu apoteoza lui Alexandru încastrat pe faţada nord a Sfîntului Marcu.

De asemenea au fost dăltuite în piatră subiecte religioase, ca Bunavestire, Naşterea, Botezul, Învierea, Deisis şi imagini ale Maicii Domnului, arhanghelilor şi sfinţilor, adevărate icoane sculptate.

Unul dintre cele mai vechi reliefuri a reapărut, în cursul ultimului război, cu prilejul distrugerii cimitirului evreiesc de la Salonic, în 1943—1944, dintr-un mormînt în care fusese incastrat. Stilul său permite să fie situat în jurul anului 900. Este vorba despre o icoană de cult, care a aparţinut mînăstirii Hosios David şi îl reprezintă pe sfîntul patron al acesteia în atitudine de orant. Se pare că, de cealaltă parte a mesei altarului, pe peretele bemei, i-ar fi corespuns o icoană de piatră a Fecioarei în atitudine de orantă, păstrată astăzi în Muzeul bizantin de la Atena şi care pare să fi ieşit din acelaşi atelier. Sub influenţa emailurilor care, în aceeaşi epocă, au cunoscut o mare vogă, s-a folosit o tehnică prefigurînd aceea a sculpturii în *champlevé*. Fondul din jurul celor două figuri a fost scobit şi urma să fie umplut cu o pastă colorată, făcută dintr-un amestec de ceară şi de praf de marmură. Adînciturile din veşmînt fuseseră

umplute cu aceeaşi materie, iar cele care nu erau destul de adînci au fost acoperite cu un strat gros de culoare. La o lespede somptuoasă din muzeul de la Istanbul, înfăţişînd-o pe sfînta Evdochia, s-a utilizat fildeş şi os pentru părţile neacoperite ale mîinilor şi obrazului, iar pietre colorate au fost încrustate pentru a figura gemele care împodobeau coroana şi veşmîntul *(il. 146)*.

Printre numeroasele icoane de piatră ale Fecioarei, una dintre cele mai frumoase a fost sculptată pentru biserica Sfîntul Gheorghe din palatul Mangana, pe care Constantin Monomahul a zidit-o între anii 1048 şi 1054 *(il. 147)*. Ca şi la icoana mai veche a Fecioarei, găsită la Salonic şi păstrată în muzeul bizantin de la Atena, mîna dreaptă şi desigur şi stînga, astăzi pierdută, erau străpunse de un orificiu din care, cu prilejul anumitor sărbători, ţişnea aghiazma care se spune că săvîrşea minuni. Această operă este una dintre cele mai pur clasice din arta bizantină şi arată ce măiestrie puteau atinge sculptorii care, pe la mijlocul secolului al XI-lea, lucrau pentru clientela rafinată din mediul aristocraţiei civile. Artistul regăseşte aici o parte din secretele reliefului şcolii lui Fidias şi, graţie unei facturi concentrate, modelează formele trupului şi ale veşmîntului într-un strat subţire de materie şi cu o sobrietate de expresie viguros sugestivă. Faldurile au fost puternic stilizate, dar fără a dăuna expresiei de viaţă. Ele învăluie figura într-o eleganţă senină şi îi conferă în acelaşi timp amploare şi echilibru. O imperceptibilă mişcare vine din contrapostul în care stă personajul, inspirat din statuile Greciei clasice, cu greutatea sprijinită pe un picior, celălalt fiind îndoit. Antebraţul drept se îndepărtează de umăr mai mult decît cel stîng, evitîndu-se astfel o simetrie prea strictă, dar frontalitatea menţine o foarte marcată nobleţe de atitudine.

Acest tip a fost tratat pe o placă de la Salonic cu o artă mai liberă şi mai puţin atentă la efectele decorative *(il. 148)*. O atitudine mai destinsă, un modelaj mai accentuat, cute mai spaţiate

între ele şi mai lungi fac ca opera să se apropie mai mult de statuile antice, derivate din modelul Afroditei de la Neapole-Fréjus (la Luvru, sfîrşitul secolului al V-lea î.e.n.), care au slujit adeseori la decorarea fîntînilor, ca şi multe dintre Fecioarele bizantine pe care le studiem aici.

În secolul al XII-lea, slăbirea simţului plastic şi tendinţa crescîndă către jocurile de suprafeţe şi de linii, ale căror efecte le-am relevat în marea pictură şi în miniatură, au dus în sculptură, unde s-a menţinut gustul reliefului destul de plat, la uscăciune şi uneori la manierism: vom cita ca exemple placa înfăţişînd doi sfinţi tineri (Cosma şi Damian?), încastrată în zidul Capelei Fecioarei Nicopeia din biserica San Marco de la Veneţia, precum şi Fecioara orantă şi arhanghelul Mihail din muzeul de la Berlin, provenind fără îndoială din biserica Maicii Domnului Peribleptos de la Constantinopol şi care ar dovedi apariţia acestui stil încă de la sfîrşitul secolului al XI-lea.

Ştiinţa modelajului delicat, care fusese regăsită în secolul al XI-lea, s-a pierdut, însă la capătul evoluţiei, prin anul 1200, s-au mai executat opere de o frumoasă ţinută, care îmbinau severitatea generală a liniei şi a volumului cu eleganţa detaliului, printr-un fenomen analog cu acela ce se produsese în pictură cam în acelaşi timp. Din această vreme trebuie să dateze sfîntul Dumitru tronînd, pe care veneţienii l-au adus cu ei de la Constantinopol, împreună cu multe alte opere, după cucerirea oraşului în 1204 şi pe care l-au montat pe faţada de vest a Sfîntului Marcu (*il. 149*). Sfîntul Gheorghe din vecinătatea lui este o imitaţie veneţiană, cu forme mai molatice şi mai complicate.

Gustul care exista pe atunci pentru relief a dus la tratarea în această tehnică a subiectelor profane slujind la decorarea palatelor şi a fîntînilor. Într-o societate în care isprăvile războinice şi cinegetice însemnau o probă de valoare, cu care împăraţii şi membrii aristocraţiei se făleau, erau reprezentate cu plăcere luptele lui Dighenis Akritas, sau ale altor eroi pentru noi anonimi,

împotriva fiarelor sălbatice sau a monştrilor (*il. 152*), precum şi faptele vitejeşti ale lui Heracles, ajunse din nou la modă desigur printr-o ediţie ilustrată a vreunui poem epic din Antichitatea greacă, astăzi dispărut. Una dintre aceste plăci importate în Veneţia şi încastrate în faţada Sfîntului Marcu (*il. 150*) a dat loc ea însăşi unei imitaţii locale, care îl reprezintă pe Heracles cu cerboaica din Ceryneea şi cu hidra din Lerna.

Panouri de parapet

Obiceiul căpătat încă din epoca iconoclastă de a se inspira, în ce priveşte panourile de parapet ale altarului, din decorul ţesăturilor orientale se generaliză sub influenţa Constantinopolului unde, în artele somptuare, atelierele Marelui Palat foloseau din belşug motive de origine arabă, care, adesea, erau mult mai vechi, aparţinînd sasanizilor. Această manieră orientalizantă s-a bucurat de mare trecere la Atena, unde se găsesc numeroase plăci de marmură pentelică în acest stil. Subiectele, tratate cu mai multă sau mai puţină libertate de adaptare, aparţin artei animaliere din Orientul Apropiat: vulturi ţinînd în gheare iepuri, grifoni, sfincşi, sirene, lei atacînd cerbi ori tauri, sau chiar lei înfruntîndu-se de o parte şi de alta a Arborelui vieţii (*il. 151*), patrupede şi păsări suprapuse şi sfîşiindu-se între ele. Imitarea ţesăturilor impunea uneori tratarea coamelor în lungi şuviţe stilizate cu extremităţile curbate şi dispuse simetric. Din acelaşi motiv, blana animalelor sau penele păsărilor sînt redate prin incizii sau prin scobituri asemănătoare cu punctele de broderie (*il. 153, 154*). Se întîmplă uneori ca sculptorul să copieze cu mai multă sau mai puţină dibăcie şi fidelitate, pe marginea plăcii, semnele cufice ale modelelor sale arabe.

Tot după exemplul ţesăturilor cu galoane au conceput sculptorii şi ideea crucilor făcute din împletituri şi încadrate, la bază, de păuni sau de acvile înscrise în medalioane (*il. 155, 156*).

În secolul al XI-lea, gustul pentru ornamentația rafinată, care a dat efecte atît de izbutite în miniaturi, s-a făcut simțit și în sculptură în dispoziția totodată mai elegantă și mai complexă a motivelor și în grija mai mare față de execuție. Ca și manuscrisele, aceste plăci au operat fuziunea într-un stil original, specific bizantin, a unor elemente izvorîte din tradiția paleocreștină și a unei sintaxe decorative împrumutate de la artele Orientului. Panoul de parapet de la Torcello *(il. 157)*, cu vechea temă a păunilor față în față bînd dintr-un caliciu pe un fundal de vrejuri, vădește o netă înrudire de spirit cu chenarele evangheliilor contemporane. Rozetele ancadramentului amintesc de cele de pe casetele de fildeș.

Alte panouri se apropie și mai mult de sculptura paleocreștină, nu numai prin folosirea temelor simbolice, ci și prin stilul lor. Pe fațada nord a Sfîntului Marcu a fost încastrată o placă în care, între doi curmali încărcați de roade și flancați la rădăcină de coșuri pline de fructe, spre a evoca Raiul, două grupuri de șase oi, desemnate printr-o inscripție ca fiind cei doisprezece apostoli, încadrează tronul Etimasiei, care poartă Evanghelia și crucea încununată de un medalion în care se înscrie mielul. Execuția este puțin cam aspră (Demus, *The church of San Marco*, fig. 60).

Sarcofage

Sub efectul acestei mișcări de reîntoarcere la modelele paleocreștine s-a produs de asemenea o anume renaștere a artei sarcofagului. Dar, în locul personajelor înfățișate pe vechile recipiente funerare, s-au folosit motivele utilizate odinioară pe panourile de parapet (care fuseseră ele însele înlocuite prin reprezentări animaliere): cruci, rozete, frunzișuri, pini, pești, în ansamblu simboluri ale operei de mîntuire și ale făgăduințelor raiului. Un sarcofag de acest gen a fost trimis de la Constantinopol la Kiev pentru cneazul Iaroslav (1019—1054). Exemplare asemănătoare s-au găsit și la Salonic.

Armenia și Georgia

În Armenia și în Georgia, sculptura de pe fațadele bisericilor a continuat să meargă pe căile destul de independente pe care se îndrepta încă din epoca paleocreștină grație arhitecturii în piatră. Aflăm mereu aceeași sinteză originală de elemente bizantine și orientale. În biserica Sfintei Cruci, construită de regele Gagik între anii 915 și 921 în insula Ahtamar, pe lacul Van, s-a păstrat cel mai important ansamblu din acea epocă. Sculpturile îmbracă fațadele în frize suprapuse pe aproape toată înălțimea lor. La baza conului acoperișului, în partea de sus a zidurilor și puțin mai jos, pe pereți, se desfășoară trei frize, cuprinzînd animale (lei, gazele, cerbi, iepuri) și cîteva figuri omenești. Subiectele de pe friza de jos se înscriu între buclele unui vrej încărcat cu ciorchini de struguri. Alte vrejuri se arcuiesc deasupra ferestrelor. În mijlocul fiecărui fronton se desprinde un evanghelist în picioare. Mai jos urmează capete de animale în relief, plăci împodobite cu cruci și busturi înscrise în medalioane. În sfîrșit, deasupra soclului, de care le separă crengi împletite de rodii, se află personaje de statură înaltă printre care se strecoară cîteva animale. La vest, de o parte și de alta a ușii centrale, au fost reprezentați Hristos făcînd gestul binecuvîntării și ținînd Evanghelia pe care stă scris: « Eu sînt Lumina lumii », și regele Gagik care îi oferă biserica. Dedesubtul ferestrei, doi îngeri țin un medalion în care se înscrie crucea, căreia îi era consacrată biserica. Iconografia este conformă cu datinele grecești: la vest se arată sub patronajul cui se afla biserica și nu ne putem împiedica să facem o apropiere între acest grup sculptat și mozaicul de deasupra ușii imperiale din Sfînta Sofia. La est au fost ilustrate marile etape ale istoriei creștinismului din punctul de vedere al Armeniei. Facerea lumii este evocată în interiorul unui medalion, prin imaginea lui Adam care, așa cum grăiește și inscripția, « dă nume animalelor și fiarelor sălbatice », figurate dedesubt. S-au reprezentat de

asemenea sfinţii care constituiau cu precădere obiectul evlaviei locale.

Faţadele nord şi sud poartă subiecte din Vechiul Testament, familiare artei paleocreştine, cărora li se adaugă şi unii sfinţi veneraţi cu precădere în Armenia *(il. 100)*.

S-au relevat în aceste sculpturi de la Ahtamar numeroase urme ale influenţei artei sasanide, care s-a exercitat îndeosebi prin intermediul talerelor de argint şi al ţesăturilor: costumele bogat brodate ale prinţilor, păsările cu gîtul prins în panglici, rozetele de pe trupul unui grifon, monstrul lui Iona asemănător cu un cal de mare de la Tak-i-Bostan. Spiritul decorativ biruie sentimentul volumului în aceste figuri lipsite de relief, care par lipite pe fundalul zidului la care se articulează printr-o muchie dreaptă. Detaliile interioare sînt desenate prin incizii fără relief, ca şi cînd pietrarul ar fi vrut să rămînă foarte aproape de modelele pe care i le ofereau ţesăturile şi miniaturile.

În alte părţi, dimpotrivă, se întîlnesc volume bine detaşate la figurile ctitorilor săpate în relief adînc şi uneori chiar în ronde-bosse. Aşa este regele Gagik la Sfîntul Gheorghe de la Ani şi la Hanghbat Sembat şi Gurgen (în 991).

În sculptura ornamentală din Armenia, împletiturile în combinaţiile cele mai variate capătă o importanţă primordială. Ele încadrează ferestrele, împodobesc capitelurile colonetelor, acoperă pietrele de mormînt în jurul crucilor, năpădindu-le chiar şi braţele. O influenţă comună a ţesăturilor înrudeşte aceste monumente cu sculpturile contemporane de la Constantinopol şi din Grecia.

Vladimir-Suzdal O estetică eminamente decorativă, de un spirit analog cu aceea din insula Ahtamar, predomină în ansamblurile, mult mai aerate, de figuri umane, de animale reale sau teratologice şi de plante, cel mai adesea în relief plat, care acoperă părţile înalte ale mai multor biserici din Vladimir-Suzdal. Citâm ca principale exemple biserica Pokrovului (a Fecioarei-Ocrotitoare), pe rîul Nerli, şi, mai ales, Sfîntul Dumitru de la Vladimir. La Sfîntul Gheorghe de la Iuriev-Polski, decorul redevine mai îmbelşugat şi aminteşte mai mult de Ahtamar. Dealtfel această artă, care a căpătat aspecte specifice în Rusia, a primit impulsul din Armenia şi din Georgia.

6. ARTELE SOMPTUARE

Epoca Macedonenilor şi a primilor Comneni este aceea în care, într-un imperiu aflat în culmea prestigiului său şi dispunînd de resurse considerabile, feluritele tehnici ale artelor somptuare au atins deplina lor înflorire. Nu există civilizaţie care să fi folosit vreodată mai multe materii preţioase: fildeş, aur, argint, bronz, email, nestemate, perle, ţesături de mătase şi de lînă au fost chemate să satisfacă dorinţa nemăsurată de lux şi s-au combinat nu o dată într-o aceeaşi lucrare. Cronicarii bizantini ne-au păstrat amintirea splendorii pe care împăraţii o desfăşoarau în decorarea palatelor lor şi în fastul ceremoniilor. Biserica nu era mai puţin doritoare de a aduce Atotputerniciei lui Dumnezeu omagiul care i se cuvenea şi de a-i afirma superioritatea asupra rivalelor sale prin etalarea unui fast pe care nimeni în altă parte nu-l putea egala. Împăraţii ţineau să-şi arate pioşenia prin daruri de mare preţ oferite sanctuarelor şi mînăstirilor cu prilejul încoronării sau al sărbătorilor mari. Produsele atelierelor bizantine au fost foarte căutate — şi uneori imitate — atît în Occidentul latin cît şi în Orientul slav. Împăraţii dăruiau aceste obiecte stăpînitorilor sau prelaţilor pe care doreau să-i măgulească sau să-i impresioneze. Bizantinii înşişi importau din străinătate nu numai materii preţioase, ci şi obiecte prelucrate: mătăsuri şi porţelanuri din

China, ţesături persane, giuvaeruri şi pietre preţioase din India, stofe din ţările arabe.

Artele somptuare au căpătat în vremea aceea un asemenea avînt şi au pecetluit atît de adînc sensibilitatea epocii, încît au influenţat, aşa cum am văzut, miniatura şi sculptura.

FILDEŞURILE

Fildeşurile au fost prelucrate într-un număr impresionant. Spre deosebire de epoca paleocreştină, subiectele religioase au dobîndit primul loc, aşa cum era şi firesc într-un Imperiu profund creştinat şi foarte îndepărtat de antecedentele sale păgîne. Numeroase dintre piesele care au ajuns pînă la noi erau adevărate icoane portative.

A doua jumătate a secolului al IX-lea şi începutul secolului al X-lea

Fildeşurile din a doua jumătate a secolului al IX-lea şi din primele decenii ale celui de-al X-lea au acea severitate, uneori uşor stîngace, care caracterizează mozaicurile şi miniaturile timpului. Prin stilul său, încoronarea lui Leon al VI-lea *(il. 158)* aminteşte de luneta uşii imperiale din Sfînta Sofia, unde acelaşi *basileus* stă prosternat la picioarele lui Hristos *(il. 107)*. Prezenţa Fecioarei şi a arhanghelului Gavril în ambele opere stabileşte între ele o legătură suplimentară de ordin iconografic şi răspunde fără îndoială unui acelaşi fel de evlavie.

Secolul al X-lea

În cursul secolului al X-lea, o grijă sporită faţă de perfecţiunea formei, care se întemeia pe modelele oferite de mişcarea de reîntoarcere spre antichitate, a dat naştere unui stil care, păstrînd în acelaşi timp ceva din rigoarea puţin cam aspră a epocii precedente, ţintea mai mult spre eleganţa figurilor, nobleţea atitudinilor şi aranjamentul

armonios al drapărilor, care începea să fie pîndit de primejdia complicaţiilor.

Tripticul, aflat pe vremuri în colecţia Harbaville de la Arras şi achiziţionat de muzeul Luvru în 1891, este una dintre cele mai desăvîrşite reuşite ale atelierelor curţii imperiale, unde a înflorit acest stil. Extinderea cultului sfinţilor a dus, pe obiectele de acest tip, la înfăţişarea în jurul tradiţionalului Deisis, care ocupă partea de sus a panoului central, a unei întregi cohorte de sfinţi, cărora ctitorul dorea să le cîştige protecţia.

Cu această operă se aseamănă un triptic din Palazzo Venezia de la Roma, de o eleganţă mai puţin afirmată şi prin urmare aparţinînd unei date poate mai îndepărtate din cursul secolului al X-lea (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 98-99).

Aceluiaşi curent îi aparţine panoul din Cabinetul de Medalii (Paris), în care Hristos încoronează pe un împărat cu numele de Romanos şi pe soţia sa Evdochia *(il. 160)*, fără îndoială Roman al II-lea (959—963) şi prima sa soţie, Bertha de Provenţa, care luase numele grec de Evdochia. Anumiţi savanţi au preferat să îl recunoască pe Roman al IV-lea Diogene (1068—1071) şi pe soţia acestuia, Evdochia Macrembolitissa, nepoata patriarhului Mihail Cerulariul şi văduva lui Constantin al X-lea Ducas (1059—1067). Acestora însă li s-a putut aduce argumentul că obiectul fusese imitat mai înainte pe o plachetă, tot de fildeş, din muzeul Cluny şi pe un medalion de plumb din Muzeul naţional finlandez, care îl reprezentau în ambele cazuri pe împăratul Germaniei, Otto al II-lea (973—983), şi pe soţia lui, principesa bizantină Teophano. În sfîrşit, prin stilul său de o eleganţă încă uşor reţinută şi în care persistă în chipuri un rest de severitate, fildeşul cu Roman şi Evdochia se situează mai degrabă pe la mijlocul secolului al X-lea decît în veacul al XI-lea.

Redeşteptarea curiozităţii inteligente şi sensibile faţă de Antichitatea greacă, ce a avut loc în secolul al X-lea, a dus, în domeniul producţiei de casete de fildeş, la decorarea lor cu scene mitologice,

printre care episoadele legendei lui Heracles ocupă un loc însemnat. În ele se amestecă uneori subiecte biblice, luate mai ales din ilustrarea Rotulului lui Iosua. Izvorul principal din care s-au inspirat lucrătorii în fildeş pare a fi manuscrisele ilustrate ale textelor antice. Aproape întotdeauna panourile sînt încadrate de rozete, care i-au adus acestui grup numele de « casete cu rozete ». Una dintre cele mai frumoase este caseta care a aparţinut tezaurului catedralei de la Veroli şi care acum face parte din colecţiile « Victoria and Albert Museum » *(il. 159)*. Pe capac sînt reprezentate Răpirea Europei şi un dans de Menade la care iau parte Centauri cîntînd din flaut şi din nai. Pe panorile de pe laturile lungi îl vedem pe Bellerophon adăpîndu-l pe Pegas la fîntîna Pirene, sacrificarea Ifigeniei, copii jucîndu-se cu animale (un uliu, un cerb, un cîine şi o leoaică de la care unul dintre ei suge lapte) şi, în sfîrşit, din nou Europa în prezenţa Afroditei şi a lui Ares. Pe una din laturile mici se află Dionysos pe un car tras de patru pantere, pe cealaltă o nimfă pe un cal de mare. Muzeul Cluny posedă o casetă din această categorie (Rice, *Art byzantin*, pl. 110—111). Capacul poartă scene cu care de luptă: ele sînt poate împrumutate din vreo ediţie ilustrată a Iliadei. În compartimentele de pe laturile lungi se înscriu, în afară de războinici, Heracles purtînd pielea leului din Nemeea legată de ghioagă, Nessus şi Dejanira, centaurul Chiron ducîndu-l în spinare pe Ahile, Acteon devorat de cîinele său, Ganymede răpit de vultur.

Din secolele al X-lea şi al XI-lea datează de asemenea un grup de fildeşuri în care artiştii au adaptat la tehnica lor subiectele şi stilul picturilor de icoane şi miniaturilor *(il. 163)*. Aceste opere se remarcă prin vioiciunea atitudinilor şi abundenţa cutelor drapărilor săpate adînc. Cel mai adesea, un baldachin ajurat, imitat după miniaturi, încadrează scena. În Intrarea în Ierusalim de la Berlin, dedesubtul tunicii pe care calcă asinul lui Hristos, şade un băiat care îşi scoate un spin din talpă, prototip statuar de origine antică,

simbolizînd fără îndoială idolatria, călcată în picioare de Hristos triumfător. Tot din antichitate provin și tipurile apostolilor cu brațul îndoit, înfășurați în togă.

Secolul al XI-lea Ducînd la o supremă treaptă de perfecțiune căutarea formelor elegante din secolul al X-lea și despuindu-le de rămășițele de rigiditate pe care le păstraseră, secolul al XI-lea a creat opere de o noblețe și de o puritate clasică, impregnate de sensibilitate. Fecioara cu Pruncul din muzeul arhiepiscopal de la Utrecht *(il. 162)* — la origine canatul central al unui triptic — are aceleași calități de frumusețe senină și vie, de eleganță fermă și sobră, ca și Fecioara orantă din Palatul Mangana *(il. 147)*, și ca și figurile din evangheliarul 204 de la Sinai. Mai există și alte Fecioare care sînt doar cu puțin mai prejos, de pildă aceea din Tezaurul catedralei de la Liège. Sfîntul Ioan Botezătorul din muzeul arheologic de la Liverpool are aceeași forță de expresie concentrată, aceeași factură precisă și suplă (D. T. Rice, *op. cit.*, pl. 144). În placa ajurată de la « Victoria and Albert Museum », unde bustul lui Ioan Botezătorul este înconjurat de busturile sfinților Filip, Ștefan, Andrei și Toma, o intenție mai accentuată de a reda grația îndulcește trăsăturile chipurilor, complică pletele și bărbile, face mai bogate drapările: toate acestea anunță apariția stilului propriu secolului al XII-lea.

Secolul al XII-lea Afirmată cu mai multă vigoare, această tendință ajunge la un linearism manierist, executat într-un fel destul de sec *(il. 161)*. Înrudirea cu mozaicurile de la Monreale este atît de mare, încît uneori cercetătorii au atribuit pe nedrept acestor casete o origine siciliană.

Casete imperiale Ca și în pictură și în sculptură, pe fețele anumitor casete s-au evocat isprăvile războinice și cinegetice

ale împăraților. Singurul martor care ne-a parvenit din această categorie este o casetă colorată cu purpură, adusă episcopului din Troyes, Garnier de Traisnel, de către capelanul său, Jean Langlois, după jefuirea Constantinopolului în 1204. Ea se află astăzi în tezaurul catedralei (D. T. Rice, *Art byzantin*, pl. 152—153). Pe capac, doi împărați în mare ținută de luptă, călărind pe cai acoperiți cu valtrapuri, după moda regilor sasanizi, flanchează un oraș fortificat de care par să se îndepărteze. Dar, cum în poarta cetății, care are un batant deschis, apare o femeie care ține în mînă o coroană de învingător, ne putem întreba dacă nu trebuie să ni-i imaginăm mai degrabă întorcîndu-se victorioși în orașul în care vor fi primiți ca eliberatori. Pe latura lungă anterioară, doi cavaleri, înarmați unul cu un arc și celălalt cu o spadă, încearcă să răpună un leu străpuns de săgeți. Pe cea posterioară, un sulițaș întărîtă un mistreț pe care îl hăituiesc patru cîini. Fiecare din laturile mici este ocupată de o « pasăre de foc » fantastică, de un tip cunoscut în China, care desigur este imitată după mătăsurile importate. În ce privește data, cercetătorii ezită între secolele al X-lea și al XI-lea.

STEATITELE

Începînd din secolul al XI-lea, steatitul, materie destul de moale, care nu se pretează la incizii cu inflexiuni delicate, a înlocuit din ce în ce mai mult fildeșul. Dealtfel aprovizionarea cu fildeș devenise anevoioasă din pricina înaintării turcilor.

METALELE

Porți de bronz Printre lucrările de metal există o categorie care ocupă un loc deosebit: porțile făcute din panouri de bronz decorate, care erau aplicate pe batanții de lemn. Atelierele de

la Constantinopol atinseseră în fabricarea acestor porți o mare măiestrie datorită căreia primeau comenzi și din străinătate. Majoritatea bisericilor și palatelor din capitală fiind distruse sau jefuite, vom căuta în Italia principalii martori rămași din această producție. Porțile Sfîntului Marcu de la Veneția se pare că au fost aduse de la Constantinopol.

Dar mai ales în Italia meridională succesul porților de acest gen a fost asigurat, în a doua jumătate a secolului al XI-lea, de către o familie bogată de negustori din Amalfi, Pantaleone și Maurus, ale căror interese îi sileau să stea multă vreme în casa pe care o posedau la Constantinopol. În 1066, Pantaleone I comandă la Constantinopol porțile de bronz pentru catedrala din orașul său natal, Amalfi. Ele erau alcătuite din douăzeci și patru de panouri, dintre care șaisprezece sînt decorate cu cruci și patru cu figuri, încrustate cu aur, argint și în tehnica niello, reprezentîndu-i pe Hristos, Fecioara, sfîntul Petru și sfîntul Andrei. Prin dărnicia sa, Maurus, fiul lui Pantaleone, îi înlesni lui Didier să aducă porți asemănătoare pentru noua bazilică de la Montecassino. Panourile acestora erau decorate cu cruci și inscripții. Pantaleone II a plătit porțile bisericii Sfîntul Pavel din afara zidurilor de la Roma, comandate în 1070 de călugărul Hildebrand, arhidiaconul bisericii (viitorul papă Grigore al VII-lea). Ele se numărau printre cele mai bogat decorate. Cele cincizeci și patru de compartimente din care se compun înfățișau cruci, inscripții, imagini ale unor sfinți și profeți, ciclul scenelor evanghelice de la Naștere pînă la Pogorîrea în Iad, episoade din viața și martiriul apostolilor. Ele au suferit mult de pe urma incendiului din 1823. Pantaleone II a mai oferit în 1076 porțile bisericii rupestre Monte Sant'Angelo de la Gargano, pe care sînt gravate scene cu minunile sfîntului arhanghel Mihail. În 1087, Pantaleone III a poruncit să se execute pentru biserica San Salvatore de la Atrani porți imitate după cele de la Amalfi.

În 1084, nobilul longobard Landulf Butromil, vasal al lui Robert Guiscard, a înzestrat catedrala din orașul său natal, Salerno, cu porți asemănătoare, pe care a pus să fie reprezentat ca donator, înveșmîntat asemenea unui patrician bizantin și purtînd titlul de protosevast. În secolul al XII-lea, inspirîndu-se din exemplele pe care le aveau în fața ochilor, artiștii italieni au început să lucreze singuri porți de bronz. Porțile de la Canossa, de la Trani, de la Ravello, de la Pisa și de la Monreale jalonează calea ce avea să ducă la triumful lui Andrea Pisano și al lui Ghiberti realizat la baptisteriul de la Florența.

Pe de altă parte, această tehnică a fost imitată în Rusia, unde s-a adaptat gusturilor locale.

Plăci de bronz

În bronz au mai fost turnate și plăci, alcătuind uneori tripticuri, care sînt adevărate icoane, analoge celor săpate în fildeș. Dealtfel, s-a crezut că anumite tipare fuseseră luate după fildeșuri. Există plăci de un înalt nivel artistic, cum ar fi aceea cu Fecioara în picioare, purtînd Pruncul, din muzeul de la Plovdiv (Bulgaria, secolul al XII-lea; cf. *Seminarium Kondakovianum*, V, 1932), care ar putea fi alăturată plăcii de aramă aurită din « Victoria and Albert Museum », unde este tratat același subiect (D. T. Rice, *Art byzantin*, pl. 159). La « Victoria and Albert Museum » se mai păstrează și un însemnat triptic de bronz, datînd fără îndoială din secolul al XII-lea, al cărui panou central este ocupat de o Fecioară șezînd cu Pruncul, pe cînd voleurile poartă figurile sfîntului Grigore din Nazians și sfîntului Ioan Hrisostomul, în picioare (D. T. Rice, *op. cit.*, pl. 158). Alte plăci, astăzi împrăștiate în numeroase muzee, par să fi fost turnate într-un mare număr de exemplare, în tipare care în cele din urmă s-au uzat. Ele constituiau nu opere de artă, ci obiecte de pietate, care au copiat adesea icoanele celebre păstrate în sanctuarele unde se vindeau copiile. Răspîndite

 datorită pelerinilor, ele au ajutat la difuzarea

tipurilor iconografice pînă în Rusia și în Italia, unde au dat chiar impuls unei arte a plăcilor de bronz, care și-a căpătat deplina însemnătate în Renaștere.

Orfevrărie Aurul și argintul au fost utilizate din abundență pentru mobilierul și vesela — profane și liturgice — destinate palatelor imperiale și Sfintei Sofia, precum și altor biserici, mai cu seamă din capitală. Din aceste materiale s-au fabricat cupe și talere, potire și patene, tronuri, mese și scaune, lustre, candelabre, cădelnițe, orgi, panouri de parapet pentru altar, baldachine, ferecături de cărți, relicvarii, rame de icoane și chiar icoane, pînă și sarcofage pentru împărați și împărătese. Aceste piese erau adesea împodobite cu nestemate, perle și emailuri. Acolo unde textele vorbesc despre aur, adeseori este vorba de argint, de bronz sau de aramă aurite, sau de placaj din foi subțiri de aur așezat pe o armatură de lemn. Aproape toate aceste obiecte au dispărut, fiind mai ales victimele distrugerilor și ale jafurilor cruciaților din secolul al XIII-lea. Practic nu a mai rămas nimic din orfevrăria profană. Un simțămînt de pietate a făcut să se respecte mai mult obiectele de cult. Multe dintre acestea au luat calea Occidentului, unde le regăsim în bisericile din Italia, din Franța și din Germania. Partea leului pe care Veneția și-o făcu la împărțirea prăzii ne explică de ce tezaurul Sfîntului Marcu posedă fără îndoială cea mai bogată colecție de asemenea obiecte care există încă și astăzi. Tezaurele mînăstirilor de la Athos au salvat de asemenea o bună parte din bogățiile lor de odinioară.

S-au mai păstrat ferecături de argint aurit care înveleau evanghelii sau biblii: subiectul principal, tratat în tehnica ciocănitului *au repoussé*, este cel mai adesea, pe o parte, Hristos sau Răstignirea, iar pe cealaltă, Pogorîrea în Iad. De asemenea Răstignirea, pe care o regăsim în chip firesc în interiorul patenelor în care se punea anafura, simbolul lui Iisus răstignit *(il. 164)*.

Scena poate dealtfel să fie înconjurată — ca în patena din Halberstadt — de formula rituală: « Luați, mîncați, acesta este trupul Meu, pe care veți plînge spre iertarea păcatelor ».

Aceleiași tehnici *au repoussé* îi aparțin plăcile de relicvarii decorate cu subiecte. Muzeul Luvru posedă două plăci de argint aurit provenind dintr-un relicvariu care a aparținut tezaurului de la Sainte-Chapelle și care a fost poate adus din Răsărit de Ludovic cel Sfînt. Ele sînt împodobite, una cu o cruce montată pe un soclu în trepte flancată de frunze de acant, cealaltă cu episodul celor două Marii cărora îngerul le arată giulgiurile și mahrama zăcînd singure în mormîntul gol, iar în fața acestuia soldații care dorm (D. T. Rice, *Art byzantin*, pl. 166-167).

Stilul acestor figuri în relief a urmat evoluția generală a artei bizantine. Hristos de pe Biblia lui Nichifor Focas de la Lavra (Athos), la sfîrșitul secolului al X-lea, arată încă severitatea întîlnită pe fildeșul cu Roman al II-lea și Evdochia și, sub o formă ușor atenuată, pe tripticul din Palazzo Venezia și pe tripticul Harbaville. Personajele de pe patena din Halberstadt *(il. 164)* au eleganța reținută în atitudine și în veșmînt care caracterizează cele mai bune opere din secolul al XI-lea. Placa de relicvariu de la Luvru, cu cele două Marii la Mormînt, pare să aparțină secolului al XII-lea judecînd după alungirea figurilor, complicarea drapării și abundența inscripțiilor care traduc o slăbire a simțului măreției monumentale.

Din argint aurit s-au făurit și relicvarii în formă de biserici cu una sau mai multe cupole. Subiectele profane care figurează pe chivotul din tezaurul Sfîntului Marcu *(il. 167)* — alegorii ale Curajului și Inteligenței, grifoni, lei, centauri, putti vîrîndu-și capul într-un coș — i-au îndemnat pe unii cercetători să creadă că inițial ar fi fost vorba poate de un vas profan pentru ars mirodenii, care ar fi fost prevăzut cu o cruce pe piramidele de unghi atunci cînd a fost prefăcut în obiect liturgic. Tezaurul catedralei din Aachen posedă un alt chivot, de un tip mai simplu, cu o singură

cupolă, care a fost executat în Antiohia la comanda unui anume Eusthatios, între 969 și 1025.

EMAILURILE

Pentru a spori impresia de somptuozitate și de rafinament, bizantinilor le-a plăcut să combine într-un singur obiect mai multe materii: metal, emailuri, pietre semiprețioase. Ei au ajuns la adevărate capodopere prin înțelegerea efectelor ce puteau fi obținute de fiecare dintre ele și de punerea lor reciprocă în valoare. Aceste juxtapuneri răspundeau tendinței adînci a temperamentului lor estetic de a face să predomine policromia asupra reliefului.

Dintre toate ramurile artelor somptuare, emailurile s-au dezvoltat cel mai mult în această epocă.

A doua jumătate a secolului al IX-lea și începutul secolului al X-lea

Emailurile din secolul al IX-lea prezintă încă, în general, o stîngăcie puțin aspră, care nu distonează în dominanta generală a artei din această perioadă, dacă ținem seama de greutățile de care se pare că s-au izbit meșterii atunci în tehnica desenului pentru emailul celular *(cloisonné)*. Dintre principalele documente din această epocă vom reține crucea-relicvariu de la Beresford Hope, păstrată la « Victoria and Albert Museum » (D. T. Rice, *Art byzantin*, pl. 90). Ea este decorată, pe o parte cu Hristos pe cruce, între busturile Fecioarei și al lui Ioan și, pe cealaltă parte, cu Fecioara orantă între busturile lui Hristos și a trei sfinți.

Aceeași factură aspră se regăsește în ferecătura manuscrisului latin Cl. 1 nr. 101 din Biblioteca San Marco de la Veneția *(il. 165)*. Cadrul executat în orfevrărie cu email celular este împodobit cu pietre prețioase și sticlă colorată ce alcătuiesc cruci înscrise în careuri. Crucea centrală a fost executată în email, cu Hristos înveșmîntat în

tunica lungă orientală *(colobium)*, la fel și medalioanele în care se înscriu busturile unor arhangheli și sfinți. Toate aceste subiecte sînt tivite cu perle mari, care le accentuează caracterul cam frust.

Există ceva mai multă finețe, dar, în genere, încă multă severitate în medalioanele care împodobesc coroana de argint aurit, numită a lui Leon al VI-lea cel Înțelept, din tezaurul Sfîntului Marcu. Această piesă este de dimensiuni prea mici pentru a fi putut sluji efectiv drept coroană și trebuie să fie vorba de o coroană votivă, de genul acelora care erau agățate de ciboriul din Sfînta Sofia. Pe ea este figurat Leon al VI-lea, avîndu-i în jurul său pe sfinții apostoli Andrei (protectorul Constantinopolului), la dreapta sa, și Iacov, la stînga sa, apoi pe sfinții Pavel, Bartolomeu, Marcu și Luca.

Tot la sfîrșitul secolului al IX-lea, sau la începutul celui de-al X-lea sînt datate două brățări găsite la Salonic și care provin desigur dintr-un costum de curte. Fiecare este decorată cu două șiruri suprapuse de compartimente dreptunghiulare, conținînd succesiv o rozetă, o palmetă și o pasăre *(L'art byzantin — art européen*, nr. 463).

Secolul al X-lea

În secolul al X-lea, smălțuitorii s-au preocupat de perfecționarea tehnicilor lor, așa încît să le facă să egaleze reușitele înregistrate de celelalte arte. Descoperirile din domeniul chimiei le-au îngăduit să amelioreze calitatea culorilor care, pînă atunci adesea translucide, deveniră opace și prin aceasta mai intense. Paleta se lărgi considerabil. Tonurilor verzi, albastre-închis, violete, roșii și cafenii, care predominaseră pînă atunci, li se adăugară noi tonuri de albastru (culoarea cerului și a peruzelei), violeturi, galben și trandafiriu (pentru a înlocui carnațiile palide din epocile anterioare). Aceste tonuri au fost asociate în armonii savante. Lamelele de aur ale compartimentelor, scurtate și mai subțiate, au putut fi așezate cu mai multă suplețe în desen.

Bizantinii folosiră din belşug aceste emailuri nu numai la decorarea obiectelor de metal — coroane, vase profane şi ecleziastice, ferecături de cărţi, cruci-relicvarii, arhitrave de parapet, giuvaeruri — ci şi la costumele de paradă şi la harnaşamentele cailor. Împreună cu mozaicurile, ele constituie cea mai deosebită expresie artistică a geniului bizantin.

Stauroteca (relicvariu conţinînd o fărîmă din „Adevărata Cruce") de la Limburg (pe Lahn) este una dintre cele mai desăvîrşite realizări ale atelierelor constantinopolitane de la mijlocul secolului al X-lea *(il. 166)*. Relicvariul propriu-zis, în formă de cruce, a fost executat, după mărturia inscripţiei pe care o poartă pe revers, între anii 948 şi 959, din iniţiativa lui Constantin al VII-lea Porfirogenetul şi a lui Roman al II-lea (asociaţi la putere din 948 pînă în 959). Caseta cu capac culisant a fost fabricată ceva mai tîrziu, în 964—965, pe cheltuiala unuia dintre cele mai importante personaje din Imperiu, Vasile Proedrul. Fiu nelegitim al lui Roman I Lekapenos (920—944) şi fost parakimomen (sfetnic) al lui Constantin al VII-lea, Vasile, după cîţiva ani de dizgraţie sub Roman al II-lea (959—963), devenise mîna dreaptă a noului împărat Nichifor Focas (963—969), pe care îl ajutase să vină la putere şi drept mulţumire primise titlul, special creat pentru el, de Proedru (preşedinte al Senatului). Om de o lăcomie fără margini, el a fost totodată un amator pasionat de obiecte de lux. Caseta cu care a « înfrumuseţat » relicvariul (pentru a repeta un termen din inscripţie) poate fi una dintre operele cu care a îmbogăţit tezaurul imperial pentru a-şi sărbători întoarcerea la putere şi pentru a-şi dovedi gratitudinea faţă de aliatul şi protectorul său, Nichifor Focas. Stauroteca a fost curăţată şi restaurată între anii 1950 şi 1954. Crucea cu două traverse, unde este depusă relicva, este străjuită de două şiruri de cîte cinci arhangheli, aşezaţi vertical de-a lungul montantului, iar pe braţele orizontale de cîte o pereche de Puteri şi Stăpîniri, reprezentate sub forma unor

serafimi cu şase aripi şi a unor heruvimi cu patru aripi. Costumul imperial al arhanghelilor şi aripile cu ochi ale îngerilor produc efecte de un colorit strălucitor pe fondul de aur, în care sînt încrustate figurile. Fiecare din cele zece plăcuţe decorate cu îngeri acoperă un mic receptacul care conţine un fragment din relicva desemnată de inscripţia gravată pe capac. Aceste fragmente au fost luate din relicve deosebit de venerate din tezaurul imperial sau din bisericile de la Constantinopol: spinii şi buretele Răstignirii, fîşii din mahrama, mantia, tunica şi giulgiul lui Hristos, din maforionul (vălul) şi brîul Fecioarei, şi şuviţe din părul sfîntului Ioan Botezătorul.

Panoul central al capacului culisant este înconjurat de chenare decorate cu caboşoane şi cu perle pe un fond de aur filigranat, cu pietre şi cu sticlă colorată, care, în partea de sus şi în cea de jos, desenează rozete. Panoul însuşi este alcătuit din nouă plăci care figurează un Deisis, încadrat de cei patru evanghelişti şi de opt apostoli. Pe chenarele cadrului sînt aşezate opt plăcuţe purtînd sfinţi ţinuţi în mare cinste la Constantinopol: Ioan Gură de Aur, cei doi Teodori, Vasile, Dumitru, Grigore din Nazianz, Nicolae şi Gheorghe.

Desigur nu întîmplător bustul sfîntului Vasile a fost aşezat chiar în dreptul numelui donatorului din inscripţie. Delicateţea şi precizia desenului lamelelor de aur, somptuozitatea coloritului, în care tonurile galbene ţîşnesc strălucitoare dintre cele albastre şi liliachii, demnitatea calmă şi euritmia compoziţiei fac din această stauroteca una dintre cele mai de seamă capodopere ale artei emailurilor bizantine. Personajele au acea severitate calmă, ce se întîlneşte în aceeaşi epocă pe fildeşurile şi pe reliefurile de metal ciocănit.

Biblioteca San Marco de la Veneţia păstrează cele două plăci ale unei ferecături de Evanghelie (Cod. lat. I nr. 100), datînd după toate aparenţele de la mijlocul sau din a doua jumătate a secolului al X-lea, care sînt de asemenea adevărate capo-

aflăm departe de evocările spiritualizate ale lumii supranaturale.

Aproape treizeci de ani mai tîrziu, împăratul Mihail al VII-lea Ducas Parapinakes (1071—1078) oferi soției regelui Ungariei, Geza I (1074—1077), principesa bizantină Synadena, nepoata viitorului împărat Nichifor al III-lea Botaniatul (1078—1081), o diademă care a fost refolosită fără îndoială sub Bela al III-lea (1173—1176) în coroana care, după tradiție, ar fi fost dăruită sfîntului Ștefan, primul rege al Ungariei (997—1038), de către papa Silvestru al II-lea *(il. 168)*. Deasupra diademei bizantine stau așezate simetric, la cele două extremități ale unui diametru, două plăcuțe purtînd una imaginea lui Hristos ca Stăpîn Atotputernic, iar cealaltă portretul lui Mihail al VII-lea, stăpîn al lumii pămîntești. Pe cercul coroanei, prelucrat din nou în secolul al XII-lea, au fost așezate, alternînd cu caboșoane mari care par să dateze de la refacerea de sub domnia lui Bela al III-lea, opt plăcuțe dreptunghiulare dispuse în așa fel încît Hristos să fie încadrat de arhanghelii Mihail și Gavril, iar Mihail al VII-lea de fiul său Constantin și regele Geza. După arhangheli vin apoi, așezați tot simetric, sfinții militari Gheorghe și Dumitru, protectori ai principilor pe cîmpul de bătălie, și, după Geza și Constantin, sfinții doctori Cosma și Damian, care vegheau asupra sănătății celor puternici. Bela al III-lea a adăugat acestei diademe cele două lame încrucișate în emisferă, care formează calota coroanei și care au fost decorate cu emailuri, fără îndoială fabricate atunci în Ungaria după modelele bizantine. Ele îi reprezintă pe sfinții apostoli Petru și Andrei, Pavel și Filip, Iacov și Toma, Ioan și Vartolomeu.

Icoane cu figuri în relief și medalioane de email Tezaurul Sfîntului Marcu posedă icoane de aur sau de argint aurit, decorate cu figuri *au repoussé* și împodobite cu emailuri, care arată cu cîtă sigură înțelegere a efectelor de somptuozitate știau artiștii timpului să combine materiile prețioase. Pe una dintre aceste icoane este înfățișat în relief bustul sfîntului Mihail. Pătratele și tivul *loros*-ului pe care îl poartă arhanghelul, căptușeala mînecilor, măciulia bastonului și diadema sa sînt ornate cu mari pietre colorate. S-au folosit emailuri pentru mînecile tunicii și penele aripilor, pentru cele două caboșoane în care îi este înscris numele, pentru marginea nimbului și pentru bustul lui Hristos și al sfîntului Simeon care îl încadrează. Interiorul nimbului și restul fondului au fost decorate în filigran aerat. Întregul panou este încadrat de emailuri care desenează cruci cu soclu în trepte. Pe marginile decorate cu vrejuri, care începuseră să se bucure din nou de mare trecere, s-au așezat optsprezece medalioane și două plăcuțe de email cuprinzînd busturile arhanghelilor Uriel și Gavriil, al Fecioarei și ale unor sfinți.

Medalioane Din ferecături de cărți, din unele rame de icoane sau din montura unor vase provin multe medalioane pe fond de aur, fin executate, cuprinzînd busturile lui Hristos și ale unor sfinți, care se află în numeroase colecții publice și particulare.

« Pala d'Oro » Arta bizantină a emailului a fost foarte apreciată în Occident. Pentru bazilica de la Montecassino, Didier ceru, pe la 1072, împăratului Mihail al VII-lea Ducas îngăduința de a comanda la Constantinopol un *antependium* de aur, decorat cu emailuri care reprezentau minunile sfîntului Benedict.

La Veneția, după mărturia cronicilor, dogele Piero al II-lea Orseolo (991—1009) ar fi adus de la Constantinopol, la sfîrșitul veacului al X-lea, un retablu de aur și de email — prima « Pala d'Oro » — pentru San Marco ale cărei stricăciuni pricinuite de incendiul din anul 976 fuseseră reparate. Atunci cînd biserica închinată sfîntului patron al orașului a fost reconstruită, între anii

1063 și 1094, pe un plan mai amplu, dogele Ordelafo Falier (1102—1118) comandă la Constantinopol o nouă « Pala d'Oro », demnă de somptuosul sanctuar, pe care artiștii începuseră să-l decoreze cu mozaicuri. Această Pala a fost refăcută și îmbogățită în mai multe rînduri. În 1209, sub dogele Piero Zani și procuratorul Angelo Falier, s-au adăugat în partea superioară șase plăci care fuseseră luate de la Constantinopol, fie din Sfînta Sofia, fie din mînăstirea Pantocratorului, și care reprezentau ultimele șase praznice mari. Se pare că atunci s-au introdus de asemenea unele elemente provenind din prima Pala, a lui Piero al II-lea Orseolo. În 1345, sub Andrea Dandolo, Pala a fost încă o dată restaurată și atunci a căpătat cadrul său arhitectural de stil gotic, în care s-au refolosit unele piese de origine diferită. Lui Ordelafo Falier îi aparține comanda panoului central, a cărui decorație se inspiră din aceea a cupolelor: Hristos Pantocrator tronînd este înconjurat de medalioanele celor patru evangheliști, deasupra lui ridicîndu-se tronul Etimasiei care, în biserici, se afla adesea pe bolta traveei dintre cupolă și absidă. În partea de jos, Fecioara era înconjurată de împăratul Alexis I Comnenul (1081—1118), care domnea în momentul cînd Pala fusese comandată în atelierele imperiale, și de soția sa Irina, care poartă, prins la cingătoare, un *thorakion* marcat de o cruce cu două traverse. Cu prilejul refacerii din 1209, după ce Veneția pusese stăpînire pe capitala unui Imperiu de sub a cărui tutelă se eliberase, s-a înlocuit placa înfățișîndu-l pe Alexis cu o alta pe care apare Ordelafo Falier, aflat la origine în raport de simetrie cu un portret al co-împăratului Ioan al II-lea Comnenul, fiul lui Alexis, de o parte și de alta a perechii imperiale: în starea inițială, dogele Ordelafo Falier, care purta titluri aulice, se pare că fusese alăturat familiei împărătești.

Secolul al XII-lea În secolul al XII-lea, mai multe emailuri au căpătat pecetea tendințelor dominante ale epocii. Pro-

porțiile personajelor s-au alungit. Grafismul accentuat a introdus o oarecare uscăciune în desenul trăsăturilor chipurilor și al cutelor supraabundente ale drapărilor. Figurile astfel executate reclamă o comparație cu caseta de fildeș din muzeul Bargello de la Florența *(il. 161)*, ea însăși foarte apropiată de frescele și de miniaturile epocii. Culorile au devenit mai puțin intense.

Georgia Exportarea emailurilor bizantine în Georgia a întărit tradițiile ancestrale ale țării în materie de giuvaergerie și au favorizat înflorirea unei școli naționale de emailori, caracterizați prin folosirea în număr mai redus decît la Constantinopol a tonurilor fluide și deschise. Lamelele despărțitoare mai groase au un desen adesea rectiliniu și viguros accentuat care, sub incontestabila sa asprime, nu este lipsit de forță de expresie. Vestitul triptic de la Kakuli, aflat azi în muzeul din Tbilisi, este o operă complexă, al cărui stadiu inițial datează din prima jumătate a secolului al X-lea, fiind refăcută sub Dimitri I (1125—1146). În triptic se află mai multe plăci autentic bizantine, cum ar fi Hristos șezînd, crucea flancată de Constantin și de Elena și Încoronarea lui Mihail al VII-lea (1071—1078) și a soției sale, prințesa georgiană Maria de Alania. Alte emailuri din acest ansamblu sînt incontestabil produsele unor ateliere locale (Maica Domnului, sfîntul Teodor, Răstignirea). În sfîrșit, există altele care, deși fabricate în Georgia, denotă o voință, mai mult sau mai puțin afirmată, de a imita stilul de la Constantinopol.

STICLĂRIE DE LUX ȘI VITRALII

Odată cu progresele înregistrate de tehnica emailurilor, sticlăria de lux cîștigă de asemenea în importanță. Tezaurul Sfîntului Marcu de la Veneția posedă un superb bol de sticlă roșie-negricioasă, pe care au fost pictate, în interiorul unor

medalioane tivite cu rozete, figuri antice, în emailuri de felurite culori (Grabar, *Byzance*, p. 31; Beckwith, *Art of Constantinople*, fig. 99), Prin eleganța stilului și distincția atitudinilor ele pot fi asemuite cu figurile săpate pe fețele casetelor de fildeș cu subiecte mitologice.

Pe de altă parte, importante descoperiri recente ne-au revelat că ferestrele absidei bisericilor Hristos in Chora (Kariye Djami) și a Pantocratorului (Zeirek Djami) au fost probabil acoperite — în primul edificiu la începutul secolului al XII-lea (înainte de anul 1120) și în al doilea pe la 1126 — cu vitralii făcute din sticle pictate cu email și prinse într-o rețea de plumb. Pe un fond împodobit cu medalioane, în care se înscriau mai ales rozete și vrejuri, se desprindeau personajele în mărime naturală, fără îndoială Pantocratorul tronînd, Fecioara în picioare și sfinți, drapați în veșminte somptuos împodobite cu palmete, rozete și împletituri, după moda timpului. Culorile folosite erau un albastru întunecat — acel albastru caracteristic al Bizanțului, *saphirus graecus*, pe care Occidentul încerca să-l imite —, galbenul chihlimbariu, verdele de smarald și purpuriul care, în rare cazuri, bătea în trandafiriu. Astfel se confirmă existența la Constantinopol a unei tehnici a vitraliului, existență care se lăsa bănuită în unele pasaje din tratatul *Diversarum artium Schedula*, scris la mînăstirea Sfîntul Pantaleon de la Köln, de preotul-călugăr Teofil, după unii prin anul 950, după alții între anii 1110 și 1140. Și în domeniul vitraliilor Apusul ar fi deci, la origini, tributar, Bizanțului.

PIETRELE

Există o altă categorie de obiecte care confirmă simțul profund al somptuozității decorative pe care îl aveau bizantinii. Acestea sînt vasele, potirele și patenele, tăiate în pietre mai mult sau mai puțin dure, mai ales agate: onix, sardonix, calcedoniu, de asemenea jasp și alabastru. Meșterii

știau să pună în valoare frumusețea proprie materiei, să folosească opacitatea sau transparența ei, să țină seama de desenul striurilor, să dea formei o mare puritate. Vasele acestea erau prinse în monturi de aur și de argint, împodobite cu mărgăritare, caboșoane și emailuri. În colecția Féron-Stoclet (Bruxelles) figurează o patenă de onix brun, montată în argint aurit și în centrul căreia a fost inserat un medalion de email, lucrat în tehnica cloasoneului pe aur, cu un diametru de trei centimetri, reprezentînd Cina cea de taină. În tezaurul Sfîntului Marcu se poate vedea o remarcabilă patenă din secolul al XI-lea, de alabastru, care a fost tăiată în așa fel încît șase lobi se desprind pe fond la interior. În centru a fost incrustat un medalion de email cu bustul lui Hristos (Muraro et Grabar, *Trésors de Venise*, p. 66). Tezaurul Sfîntului Marcu mai posedă și treizeci de potire cu monturi de argint aurit, împodobite cu medalioane de email reprezentînd sfinți și uneori chipul lui Hristos și al Fecioarei *(il. 170)*.

MONEDELE

Lipsa de interes a bizantinilor față de frumusețea monedelor lor explică de ce emisiile din epoca Macedonenilor și a Comnenilor nu reflectă înaltul nivel atins în acea vreme de diferitele activități artistice. În plus nu se mai află nici o urmă a vreunei întoarceri spre antichitate. Principala inovație, din punct de vedere iconografic, a fost, sub Leon al VI-lea cel Înțelept, introducerea pe revers a bustului Fecioarei Născătoare, ocrotitoarea Constantinopolului, pentru care acest împărat avea o mare evlavie. O altă inovație: începînd cu Vasile al II-lea s-au bătut monede de aur, concave, vestitele *scyphate*. Obiceiul s-a întins și asupra banilor de argint sub Constantin al IX-lea Monomahul, și asupra celor de bronz sub Alexis I Comnenul. În rest, monetăria bizantină a rămas credincioasă, în ansamblu, tipurilor anterioare.

În secolul al XII-lea, sub dinastia Comnenilor, imaginile arhanghelului Mihail și ale sfinților militari Gheorghe, Dumitru și Teodor deveniră destul de frecvente.

ȚESĂTURILE

Stimulată de mișcarea generală a epocii, arta țesăturilor a atins deplina înflorire sub Macedoneni și sub Comneni. Bizantinii fabricau pînze de in, postavuri și covoare de lînă. Mătasea însă continuă să furnizeze materia primă a stofelor de mare lux, folosite nu numai la veșminte, dar și la tapetarea pereților, la perdele și la draperiile de la uși, care decorau palatele și bisericile. Cu manufacturile imperiale anexate Marelui Palat și cu atelierele sale particulare, Constantinopolul era de departe cel mai important centru de fabricație. Reglementări severe, consemnate în *Cartea Prefectului*, aveau drept scop să supravegheze calitatea produselor, menținerea prețurilor și rezervarea celor mai bune piese cu prioritate împăratului și clientelei locale, formate din membrii aristocrației și ai înaltului cler locuind în Constantinopol. Achizițiile provincialilor și străinilor erau supravegheate îndeaproape. Ateliere prospere și vestite existau și în orașele de provincie, la Patras, la Corint, la Sparta și la Teba. Evreii dobîndiseră reputația de mari meșteri în țesutul și vopsitul stofelor.

Țesăturile bizantine stîrneau cea mai vie admirație în afara granițelor Imperiului. La fel ca și în veacurile precedente, împărații le foloseau ca daruri extrem de apreciate, pe care le trimiteau papilor, episcopilor, principilor creștini și musulmani. Străinii bogați care veneau să viziteze Constantinopolul încercau să și le procure. Negutătorii străini, mai ales din Veneția și din Amalfi, veneau și ei să caute asemenea țesături și le revindeau în Apus pe prețuri mari în piețe cum ar fi aceea din Pavia. Poeții spuneau că aceste stofe erau țesute de zîne ce sălășluiau în insulele îndepărtate.

Bizantinii înșiși importau însă un mare număr de stofe și de veșminte lucrate în atelierele din Egipt, Siria, Mesopotamia și Persia, care lucrau cu sîrguință pentru principii musulmani, exploatînd vechile formule decorative transmise de tradiția sasanidă. Țesătorii bizantini imitară îndeaproape aceste modele și specialiștii au șovăit de nenumărate ori în a deosebi stofele bizantine de cele arabe din această epocă. Se pare că țesăturile bizantine se caracterizează în general prin arta cu care au fost utilizate spațiile goale pentru a produce un efect de măreție solemnă.

Tocmai în domeniul țesăturilor Bizanțul a rămas influențat în chipul cel mai profund de Orientul Apropiat asiatic, devenit arab.

Decorul constă în repetarea unei aceleiași teme, după procedeele compoziției cerute de o foarte strictă simetrie. Motivele sînt împrumutate din lumea animală, reală sau fantastică, a Orientului: lei, grifoni cu coadă de păun (senmurvul sasanid), cai înaripați, dragoni, elefanți, vulturi sînt meniți să evoce o lume stranie și fermecată, la care se asociază ideile de putere sau de viață agreabilă. Aceste animale pot, sau nu, să fie înscrise în medalioane tivite cu benzi decorative. Fondul medalioanelor este adesea înfrumusețat cu arbori sau plante delicat stilizate. Flori și rozete împodobesc spațiile dintre « roate ».

A doua jumătate a secolului al IX-lea și secolul al X-lea

Mai multe mătăsuri din secolul al X-lea, fabricate în manufactura imperială, au zone suprapuse de lei în mers, așezați doi cîte doi, afrontați, care amintesc de frizele de cărămidă emailată din palatele asiro-babiloniene și persane. Acesta este cazul țesăturii de mătase purpuriu-violetă, astăzi dispărută, care fusese descoperită în racla sfîntului Annot, la abația din Siegburg (Germania) și care intrase în colecțiile muzeului de arte decorative de la Berlin. Așa cum se proceda pentru acele *tiraz* (cuvînt ce desemnează produsele manufacturilor de țesături ce deserveau curtea califilor) ale

principilor musulmani, omeiazi și abassizi, inscripțiile țesute pe stofă ne arată că acestea au fost executate sub domnia asociată a lui Roman I Lekapenos și Cristofor (deci între anii 921 și 931). Totul la aceste fiare sălbatice dovedește imitarea unor prototipuri legate de vechile tradiții orientale: mersul lor lent și grav, capul prezentat frontal, coama în împletituri, labele timbrate de cercuri, coada terminată într-un ornament floral. Dar în ele există ceva mai mult decît o simplă imitare a unor modele străine. Era nevoie de un maestru în arta țesutului, adînc conștient de resursele meseriei sale, pentru a ajunge să producă prin simplificarea ușor severă a desenului, conformă cu maniera epocii, și prin echilibrul puternic între petele galbene ale felinelor și suprafețele purpurii ale fondului, acest efect de măreție calmă, de forță conștientă și de veșnicie senină, în stare să sugereze foarte bine prin ocolișul unui simbol simțămîntul de majestate imperială. Acest subiect figura fără îndoială și mai devreme pe o țesătură, cu o inscripție purtînd numele lui Leon al VI-lea (886—912), care se afla în catedrala de la Auxerre și pe care nu o mai cunoaștem decît din descrierea făcută în acele *gesta* ale episcopilor acestui oraș. Este semnificativ pentru conservatorismul atelierelor imperiale în materie de decorație că aceeași temă a fost reluată, cu peste o jumătate de veac mai tîrziu, pe o mătase ale cărei fragmente sînt împrăștiate între muzeele de la Düsseldorf *(il. 172)*, Krefeld și Berlin și tezaurul catedralei de la Köln. Această stofă purta inscripții cu numele lui Vasile al II-lea (976—1025) și al fratelui său mai mic, Constantin al VIII-lea (1025-1028). Data ei mai recentă se remarcă printr-o stilizare mai decorativă decît în piesa de la Siegburg: coamele desenează zigzaguri albastre și un vrej de spirale urmărește linia inferioară a pîntecelui (Lessing, *Die Gewebesammlung des K. Kunstgewerbe-Museums*, pl. 65; Flemming, *Les Tissus*, ediție nouă de R. Jaques, p. 28). Același subiect reapare pe o mătase din catedrala de la Maastricht, fără inscripție, dar despre care

se crede că este ceva mai tîrzie (secolul al XI-lea), din pricina abundenței motivelor ornamentale: coame în formă de S înlănțuit, zigzaguri ce se întrepătrund pe pîntecele animalelor, pătrate mici pe piepturi, diferite desene pe boturi (*L'art byzantin — art européen, Catalogue de l'Exposition d'Athènes*, no. 579).

O mătase vestită, care a fost descoperită la Aachen în racla adăpostind osemintele lui Carol cel Mare, poartă pe un fond purpuriu elefanți galbeni cu harnașamente și valtrapuri albastre, dispuși cîte unul în medalion și în așa fel încît stau față în față (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 130). Ei se află fiecare dinaintea unui copac-palmetă verde și galben. Rozete de o mare bogăție decorativă ocupă spațiile dintre « roate ». Desenul este mai puțin schematizat decît la mătăsurile persane pe care era tratat același subiect. Atunci cînd, în anul o mie, Otto al III-lea a deschis mormîntul lui Carol cel Mare pentru a-i « recunoaște » osemintele, se zice că el ar fi învelit resturile strămoșului său în această țesătură, lucrată fără îndoială sub domnia lui Vasile al II-lea. Începînd din secolul al X-lea, manufacturile Marelui Palat au produs numeroase mătăsuri cu fond de purpură violetă, decorate cu vulturi, vechi simbol al puterii imperiale, cunoscut încă de către romani, care acum fusese reluat sub influența Orientului asiatic. Semeața geometrizare a tuturor formelor răpitoarei, cu aripile întinse și cu coada în evantai, conferă motivului un caracter de solemnitate impresionantă. Somptuoase rozete de pene de păun ocupă interstițiile. Printre cele mai vestite țesături vom menționa lințoliul sfîntului Germanus, din biserica Sfîntul Eusebiu de la Auxerre, care fusese oferit catedralei de Hugues de Chalon pe la 1030 *(il. 173)*, și lințoliul sfîntului Albuin (975—1006) din catedrala de la Bressanone-Brixen (în Adige). La Bressanone, vulturii sînt de culoare verde-închis pe fondul roz-purpuriu; ochii lor, ciocurile și ghearele, la fel ca și inelele pe care le țin au fost redate în galben-auriu. Țesătura din Auxerre este de o mai

înaltă calitate. Ea ilustrază acel gust pentru un colorit mai bogat care s-a manifestat și în stofele din secolul al X-lea, la fel ca și în marea pictură sau în emailurile timpului. Pe un fond roșu-violet, vulturii se desprind în aur-pal cu tonuri de albastru-închis și verde pentru ochi și inele. Mărturia *Cărții Prefectului* adăugată la piesele păstrate confirmă că vopsitorii din acea vreme, ca și confrații lor emailori, au căutat nuanțe noi în stare să reproducă tonurile fructelor. Ei au obținut astfel noi tonuri trandafirii, de culoarea piersicii, a caisei, galbenul ca lămîia și verdele mărului necopt.

Existau și stofe cu subiecte figurative mai independente față de artele Orientului. Anumite texte menționează țesături cu imaginile lui Hristos, a Fecioarei și ale apostolilor, sau chiar cu scene din viața lui Ioan Tzimiskes. Tezaurul catedralei de la Bamberg posedă o mătase de acest gen, găsită pe la 1840 în mormîntul episcopului Günther (1057—1065), care o cumpărase fără îndoială de la Constantinopol, cu prilejul pelerinajului întreprins la Ierusalim în 1064—1065. Pe ea era înfățișat triumful unui împărat, foarte probabil cel pe care Vasile al II-lea îl celebrase la Atena și la Constantinopol după victoria sa din 1017 asupra bulgarilor. Două femei-personificări, Atena la stînga și Constantinopolul la dreapta, îi întind, prima o cunună simplă, a doua o coroană cu coif avînd deasupra o *tufa* de pene de păun, potrivit descrierilor istoricilor Cedrenus, Glycas și Zonaras despre coroana pe care Bulgaroctonul a primit-o la intrarea sa în capitala Imperiului, după călătoria sa de pelerinaj în vechea capitală a Atticei. Fondul de purpură violetă este presărat cu discuri verzi, separate de romburi arcuite trandafirii, care conțin flori alternativ roz și albastre.

Secolul al XI-lea În cursul secolului al XI-lea, țesătorii căutară încă și mai mult finețea desenului, eleganța și vioiciunea atitudinilor. Un bun exemplu al acestei noi maniere îl avem în mătasea din muzeul Valère, de la Sion (în cantonul Valais, Elveția) *(il. 171)*,

în care grifonii, în loc să fie reprezentați în mers și față în față, sînt ridicați și așezați spate în spate, cu capul întors, iar pentru a înlătura rigiditatea care ar fi rezultat din juxtapunerea « roților » s-au racordat medalioanele în așa fel încît marginea lor inferioară și superioară desenează, cu mai multă suplețe, o linie ondulată de palmete.

Secolul al XII-lea Mergînd și mai departe pe această cale, secolul al XII-lea, care a cedat cu ușurință manierismului în toate tehnicile, a practicat un stil foarte încărcat. Lui i se datorează remarcabile mătăsuri cu desene în relief (damasc) în care motivul păsărilor înscrise în medalioane mari, de o parte și de alta a unui arbore, a fost tratat cu precădere: așa este patrafirul din abația de la Brauweiler pe care Bernard de Clairvaux l-ar fi purtat în 1146.

Tot în secolul al XII-lea, cu prilejul incursiunilor armatelor sale în Grecia, în anul 1147, Roger al II-lea al Siciliei a adus în captivitate la Palermo țesători de la Teba și de la Corint spre a-i pune să lucreze în atelierele de mătăsuri unde lucraseră pînă atunci meseriași arabi. Acestui aport de elemente bizantine în manufacturile din Sicilia i se datorează mantia numită a lui Carol cel Mare din catedrala de la Metz. Pe o mătase cu fond roșu-deschis se desprind în chip radiant patru vulturi țesuți cu fir de aur, stilizați cu o duritate străină atelierelor de la Constantinopol. Aripile lor sînt împodobite cu medalioane încadrînd grifoni și rozete. Ornamente florale stilizate umplu intervalele fondului. Această înghesuială ne amintește de abundența cu care decorul de mozaicuri acoperea careul central al Capelei palatine de la Palermo.

CERAMICA

Pe cînd ceramica din epoca paleocreștină, simplă prelungire ușor degenerată a obiectelor fabricate

în vechiul Imperiu roman de răsărit, nu prezintă interes decît pentru arheolog, aceea din epoca Macedonenilor merită, prin anumite aspecte ale sale, să rețină atenția istoricului de artă. Și, în această reînnoire, se poate vedea unul dintre semnele exigențelor estetice ale acestei perioade.

Tehnica lutului ars și smălțuit, care reînflorise sub abasizi în Mesopotamia și în Iran, teritorii unde ea fusese practicată cu predilecție în antichitate, a fost adoptată de bizantini la sfîrșitul secolului al IX-lea, la fel ca și de către arabii din Africa.

Zidurile și pardoselile bisericilor sau clădirilor laice au fost acoperite cu plăci comparabile cu acelea care decorau Marea Moschee de la Kairuan. Motivele ornamentale, care cuprind rozete, buchete de acant, animale fantastice și păuni, amintesc îndeaproape cele din arta islamică. Specimene de acest gen au fost găsite la Constantinopol, la Nicomedia și în Bulgaria la Preslav, unde obiectele importate din Bizanț stau alături de produsele atelierelor locale.

Dar bizantinii au reprezentat de asemenea pe aceste plăci imaginile Fecioarei cu Pruncul în medalion, sau busturile unor sfinți și astfel se poate vorbi despre icoane de ceramică. La Patleina, în Bulgaria, s-au descoperit mai multe plăci care, combinate, formau un remarcabil portret al sfîntului Teodor.

Cu toate acestea faianța smălțuită a slujit mai mult la fabricarea veselei și nu poate fi vorba de a studia în detaliu toate categoriile pe care le-au stabilit ceramologii. Cea mai însemnată este aceea în care decorul era gravat *(sgraffito)* cu un vîrf sau cu spatula într-o argilă roșietică acoperită cu o angobă albă și înainte de aplicarea unui smalț care, după coacere, căpăta o culoare roșietică sau verzuie. Motivele folosite cuprind patrupede și păsări mai mult sau mai puțin stilizate, ornamente în spirală, cîteodată centauri, dragoni sau luptători, poate împrumutați din poemele epice. În apropiere de margine se desfășoară adesea o cunună de vrejuri,

sau semne cufice mai mult sau mai puțin deformate. Desenul este în general plin de nerv, rapid, cu tot ceea ce aceasta comportă ca brio în execuție, dar și adesea ca neglijență. Cea mai frumoasă epocă a acestei ceramici a fost sfîrșitul secolului al XI-lea și secolul al XII-lea. Produsele bizantine rămîn totuși, în ansamblu, inferioare celor ale atelierelor abasizilor.

Favoarea de care se bucura pe atunci ceramica a fost atît de mare încît în pereții mai multor biserici s-au incrustat la exterior boluri și farfurii de faianță.

7. INFLUENŢA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ ŞI CENTRALĂ

Reapariţia unei arte religioase în Bizanţ a avut rodnice repercusiuni în Europa occidentală. Totuşi, adesea este dificil, mai ales în domeniul iconografiei mai mult decît în cel al stilului, să se facă o separare între elementele împrumutate direct de la Bizanţ şi acelea care, avînd o origine bizantină mai mult sau mai puţin mărturisită, se încorporaseră de mai multe veacuri în tradiţia artistică din apusul Europei.

Frescele pictate în cursul celei de-a doua jumătăţi din secolul al IX-lea şi la începutul secolului al X-lea în diferite biserici de la Roma, cum ar fi San Clemente şi San Maria di Gradellis, sau în biserica Sfinţilor Mucenici de la Cimitile au un stil aspru şi viguros, cu desenul uneori sumar, care nu mai are în el nimic bizantin. Dar iconografia lor este încă mult îndatorată Bizanţului. Nu putem decît să regretăm dispariţia mozaicurilor din Sfinţii Apostoli de la Constantinopol sau din alte biserici contemporane ale capitalei, pentru ca astfel să fi văzut ceea ce aceste monumente ar fi putut să le dea. Înclin să cred că, prin imitarea schemei decorative a Sfinţilor Apostoli, Înălţarea a fost aşezată în partea superioară a peretelui de est al bisericii Sfîntul Ioan de la Münstertal, în cantonul Graubünden din Elveţia (la sfîrşitul secolului al IX-lea).

Tot în Elveţia, mînăstirea Sankt-Gallen a fost puternic impregnată de influenţe bizantine. Se remarcă acţiunea lor asupra manuscriselor care au fost împodobite cu miniaturi în a doua jumătate a secolului al IX-lea şi asupra fildeşurilor pe care le-a sculptat călugărul Tuotilo în jurul anului 900. Un evangheliar din această epocă oferă, într-o latină amestecată cu cuvinte greceşti, o descriere a miniaturilor care împodobeau un exemplar bizantin al textului sacru: în el s-a văzut un adevărat *Ghid al picturii*, alcătuit pentru uzul occidentalilor, pornind de la modelele bizantine.

În Germania, devenită sub împăraţii din dinastia de Saxonia prima putere politică a Europei occidentale şi centrale, influenţele bizantine s-au întărit atunci cînd Otto I (962—973) a supus controlului său aproape întreaga Italie meridională, unde se menţineau multe elemente greceşti, şi mai ales după ce fiul său Otto al II-lea (973—983) s-a căsătorit, în 972, cu Teophano, fără îndoială o nepoată a lui Ioan Tzimiskes. Fildeşul care înfăţişează încoronarea celor doi soţi (aflat în muzeul Cluny) reproduce aproape întocmai fildeşul cu Roman şi Evdochia din Cabinetul de medalii *(il. 160)*. Alte fildeşuri ottoniene, mai ales din şcoala franconă de la Bamberg, sînt la fel de clar imitate după unele prototipuri bizantine. Teofano a fost însoţită de compatrioţi, care au propagat în Germania procedeele şi formulele artei bizantine. Fiul său, Otto al III-lea (996—1002) opunea « subtilitatea greacă », « rusticităţii saxone ». Pe de altă parte, ottonienii, urmînd exemplul împăraţilor bizantini, au practicat o politică de alianţă între puterea temporală şi biserică, propice înfloririi unei arte totodată imperială şi religioasă. De la Bizanţ s-a împrumutat arta emailurilor, în stare să satisfacă gustul pentru lux. După modelul Sfîntului Mormînt de la Ierusalim, al Capelei palatine de la Aachen şi fără îndoială al unor edificii din Răsăritul bizantin, s-a construit un număr relativ mare de rotonde şi de biserici octogonale, comportînd diferite

variante. De acest curent se leagă vestitele rotonde din Boemia, din Saxonia de sus şi din Polonia. Manuscrisele greceşti au slujit probabil de nenumărate ori ca exemple, interpretate în chip liber, pentru ilustrarea scenelor evanghelice care, fiind rar tratate sub carolingieni, s-au dezvoltat considerabil sub ottonieni în cunoscutele *scriptoria* din Reichenau, Köln, Mainz şi Salzburg. Sub influenţa unor exemplare bizantine din anii 850 şi următorii, meşterii au căutat să producă o impresie nouă de spiritualizare şi transcendenţă, cu totul deosebită de realismul carolingian. Bizanţul a oferit în acest sens mai ales fondurile de aur şi culorile dense, folosit în chipul cel mai fericit de şcoala de la Köln. În secolul al XI-lea, umbrele verzi din pictura constantinopolitană au fost introduse la Salzburg unde, după 1050, tratarea faldurilor a evoluat, ca şi în Imperiul bizantin, spre o înăsprire. Se pot atribui ascendentului deţinut de estetica bizantină în lumea ottoniană trăsăturile care deosebesc picturile carolingiene de la Müstair de cele opt panouri ale Minunilor lui Hristos care au fost executate în a doua jumătate a secolului al X-lea pe pereţii bisericii Sfîntul Gheorghe de la Oberzell, în insula Reichenau de pe lacul Konstanz. Aceste trăsături sînt: alegerea unui număr restrîns de subiecte, în contrast cu abundenţa narativă de la Münstertal, armonia compoziţiilor, solemnitatea senină a atitudinilor, forţa de abstractizare a desenului, impresia de monumentalitate. Asemenea caractere se regăsesc, la sfîrşitul secolului al X-lea, împreună cu preocupări decorative mai intense, în frescele care înfăţişează aceleaşi subiecte pe pereţii capelei învecinate, închinate Sfîntului Silvestru, de la Goldbach, pe malul lacului. Factura largă, sobră şi chiar grandioasă a frescelor din biserica Neuenberg-Sfîntul Andrei de la Fulda, înainte de anul 1023, şi repartiţia programului lor presupun cunoaşterea picturii murale bizantine. Maniera în care medalioanele cuprinzînd busturile lui Hristos şi ale Virtuţilor sînt dispuse aici pe bolţile cu penetraţii reproduce

sistemul decorativ al unor biserici ca Hosios Lukas din Focida. Stilul picturii ottoniene, poate revigorat simţitor de noi aporturi bizantine, s-a menţinut şi în biserica abaţială de la Lambach (Austria de sus), spre sfîrşitul secolului al XI-lea.

Faţă de Europa romanică, Bizanţul a jucat rolul de iniţiator. Prin exemplele, mai vechi sau recente, pe care i le propunea, a contribuit la dezvoltarea gustului ei pentru somptuozitate şi i-a furnizat mijloacele de a şi-l satisface. Prin intermediul fildeşurilor sale, al ţesăturilor, emailurilor, manuscriselor, el i-a transmis teme iconografice şi acestea au fost adoptate de nenumărate ori şi în alte tehnici decît acelea care slujiseră la introducerea lor. Motivul animalelor stînd faţă în faţă, din ţesăturile bizantine şi orientale, a fost sculptat pe capiteluri. Anumite figuri formînd verticala din iniţialele Lecţionarului abaţiei Sfîntul Marţial de la Limoges, la sfîrşitul secolului al X-lea, copiază destul de fidel personajele de pe fildeşurile imperiale, cum ar fi placa înfăţişîndu-i pe Roman şi Evdochia din Cabinetul de medalii *(il. 160)*. Emailurile bizantine au fost imitate în Limousin, precum şi în regiunile renane şi în cele străbătute de fluviul Meuse. O grijă pentru economie şi simplificare a înlocuit procedeul smalţului celular *(cloisonné)* cu acela al smalţului pe fond scobit *(champlevé)*.

În secolul al XII-lea, expansiunea negustorilor italieni în Imperiul bizantin şi Cruciadele au adus cu ele o sporire considerabilă a influenţelor bizantine în Europa occidentală aflată în plină propăşire. Dl. A. Grabar a arătat că « după mijlocul veacului al XII-lea, rare trebuie să fi fost atelierele de picturi sau de sculpturi romanice care nu datorau nimic stilizării bizantine ».

Exemplul bisericii San Marco de la Veneţia şi poate, de asemenea, al Sfinţilor Apostoli de la Constantinopol şi al Sfîntului Ioan de la Efes a inspirat planurile bisericilor Saint-Front de la Périgueux, Saint-Etienne de la Cahors şi altor biserici cu şiruri de cupole pe pandantivi, răspîndite — în număr de şaizeci — în sud-vestul

Franței, din Périgord și din Quercy, pînă în Angoumois și în Saintonge.

Popularitate de care se bucurau tribunele înălțate pe colaterale a sporit strînsa înrudire cu sanctuarele constantinopolitane. Însuși numele de *matronalia* este traducerea cuvîntului grecesc *gynecee*. Și bazilicile cu trei nave prevăzute cu bolți în leagăn din Catalonia și din Roussillon (ca Sfînta Maria de la Amer, Sfîntul Martin din Canigou, biserica de la Ecluse) par să decurgă din unele prototipuri bizantine.

Occidentul, care avea să dea dovadă de o puternică originalitate în domeniul vitraliilor, se pare că ar fi primit și aici un prim imbold din partea Constantinopolului.

În Italia, activitatea mozaicarilor și a pictorilor bizantini la Veneția și în nordul Adriaticei, la Montecassino și în sfîrșit în Sicilia normanzilor provocă o recrudescență a influențelor bizantine, care s-a exercitat în diferite grade după locuri și împrejurări, dar care nu sînt absente aproape nicăieri, la fel ca și supraviețuirile paleocreștine. Întărirea puterii temporale a papilor după Canossa (1077) și după Concordatul de la Worms, îi îndemnă pe suveranii pontifi să încurajeze o artă cu aspect monarhic. La Roma se constitui o școală de pictură murală, rivala celei din Imperiul de Răsărit. Vom cita drept mărturii, la sfîrșitul veacului al XI-lea, frescele din bazilica inferioară a Sfîntului Clemente de la Roma și cele de la Castel Sant'Elia, de lîngă Nepi. Noi aporturi bizantine s-au introdus aici în prima jumătate a veacului al X-lea, așa cum se poate vedea în mozaicurile absidei din bisericile San Clemente și Santa Maria in Trastevere (pe la 1140). La San Clemente imitarea modelelor bizantine, perceptibilă în hieratismul ușor țeapăn al figurilor lui Pavel și Petru, se confirmă prin folosirea în inscripții, înaintea numelui lor, a cuvîntului grec « Agios ». Recurgerea la vechile tradiții bizantine ale Romei nu a fost străină de acest curent.

În Italia de nord se înregistrează urmele influenței Bizanțului în biserica Sfîntul Vincențiu de

la Galliano (provincia Como, începînd din veacul al XI-lea), în catedrala de la Novara și la Pavia, în veacul al XII-lea, în criptele bisericilor San Giovanni Domnarum și Sant' Eusebio. Aporturile bizantine sînt deosebit de limpezi în biserica abațială Sfîntul Petru de la Civate (la nord de lacul Como, la sfîrșitul veacului al XI-lea sau, mai degrabă, la începutul celui de-al XII-lea): îngeri și sfinți, repartizați în triade, chipuri cu ochii dilatați și nasul coroiat, încercănate cu umbre verzi, și plasticitatea veșmintelor cu drapări sinuoase.

Prezența unor mozaicari greci la San Marco de la Veneția asigură răspîndirea influenței Bizanțului în regiunea Friuli-Venezia Giulia. Vom cita ca exemple frescele din catedrala de la Aquileia (sub patriarhul Poppo: 1019—1042) și cripta ei (începutul secolului al XIII-lea), cele din biserica de la Summaga (pe la 1200 și 1220) și din baptisteriul de la Portogruaro (sfîrșitul secolului al XII-lea), unde existența unei cupole pe tambur și a unor bolți a înlesnit o distribuire, potrivită spiritului bizantin, a unor subiecte la origine paleocreștine și occidentale.

La sfîrșitul veacului al XII-lea și la începutul celui de-al XIII-lea, școala de la Roma și-a îmbogățit repertoriul iconografic, înnoindu-și maniera prin împrumuturi făcute de la pictura bizantină de prin anii 1160 și următorii. Aceste efecte se observă în abația Sfîntul Petru de la Ferentillo (în provincia Terni din Umbria meridională), în Sfîntul Ioan de la Poarta Latină de la Roma (sub pontificatul lui Celestin al III-lea: 1191—1198), în San Silvestro de la Tivoli (pe la 1200) și în Santa Maria in Monte Domenico de la Marcellina.

Începînd din jurul anului 1150, influențele bizantine pătrunseră, aparent prin intermediul Italiei, în pictura din Catalonia și din Roussillon, de exemplu la Sfîntul Petru de la El Burgal și la abația Pedret, ale cărei fresce au putut fi comparate cu cele din Sfîntul Petru de la Civate și din Sant'Angelo in Formis. Aceste influențe au atins un înalt grad de intensitate în sala capitu-

lului de la Sigena (la începutul secolului al XIII-lea). Ele au săvîrşit o mlădiere a geometrismului vechii tradiţii creştine din Spania prin folosirea semitentelor şi a modeleului.

Fără îndoială tot din Italia au pornit şi elementele bizantine care au ajuns în Franţa, începînd cu mijlocul veacului al XIII-lea. De la Montecassino sau din alte mînăstiri italiene, benedictinii au adus se pare la Cluny unele formule iconografice şi stilistice italo-bizantine, cum este giganticul Hristos din absida abaţiei, comparabil cu un Pantocrator bizantin, care se proiecta pe un fond de aur. Fără îndoială ne putem face o idee apropiată după Hristos cu mantia de purpură găsit în absida oratoriului de la Paray-le-Monial, al ordinului din Cluny. Nu departe de Cluny, într-un alt oratoriu al vestitei abaţii, aceea de la Berzé-la-Ville, s-a păstrat unul dintre cele mai frumoase ansambluri de fresce romanice franceze purtînd pecetea Bizanţului. Ele datorează obîrşiei lor răsăritene, în afara detaliilor iconografice, numeroase trăsături care amintesc de arta Comnenilor, cum ar fi bogăţia unei policromii armonioase (contrastînd cu simplitatea culorilor din biserica Saint-Savin pe rîul Gartempe, sau de la Tavant), manierismul faldurilor fine şi dese, petele luminoase care accentuează relieful, elegantele plete buclate şi bărbile. Nu se va putea nega nici caracterul bizantinizant al frescelor din abaţia benedictină Saint-Chef, în Dauphiné (din a doua jumătate a secolului al XII-lea). Picturile din mînăstirea Saint-Gilles de la Montoire-sur-le-Loir, care depindea de abaţia benedictină de la Saint-Calais, prezintă de asemenea elemente de origine italo-bizantină, care s-ar putea să fi fost aduse de călugării acestui ordin.

În Auvergne au existat de asemenea picturi pe fond întunecat, de inspiraţie bizantină, de exemplu frescele din porticul şi tribunele catedralei de la Le Puy şi acelea din biserica Saint-Julien de la Brioude.

Această artă italo-bizantină din veacul al XII-lea s-a impus, poate începînd cu Aquileia, în

Germania occidentală şi meridională, precum şi în Austria, în mare parte prin intermediul benedictinilor. Se cunosc foarte numeroase exemple de acest fel în nord-vestul Germaniei la Schwarzrheindorf (1151—1173), la Sfîntul Gereon de la Köln (pe la sfîrşitul secolului al XII-lea), în corul catedralei de la Soest (în jurul anului 1160) şi din aceea de la Essen, la Sfîntul Martin de la Emmerich (pe la 1150) şi la Knechtstedten (1162); în Bavaria, la Regensburg, în capela Tuturor Sfinţilor (după anul 1150) şi, la cîţiva kilometri mai spre sud, în biserica abaţială de la Prüfening (pe la 1150). În Austria există alte mărturii remarcabile în mînăstirea Nonnberg de la Salzburg (pe la 1154) şi în capela castelului Hocheppan.

Influenţele italo-bizantine au ajuns pînă în sudul Angliei la sfîrşitul veacului al XII-lea, datorită relaţiilor cu Roma şi cu normanzii din Sicilia. Ele au marcat profund, în catedrala de la Canterbury, frescele din capela Sfîntul Gheorghe (pe la 1150) şi cele din capela Sfîntul Anselm (la sfîrşitul veacului al XII-lea).

Elementele bizantine au pătruns de asemenea, la sfîrşitul secolului al XII-lea, în Danemarca şi în sudul Suediei (în Scania) pornind din Renania şi poate chiar şi din Anglia. În bisericile din insula Gotland, tradiţiile bizantine sînt prezente cu mai multă puritate, ceea ce ridică problema centrului de unde au venit. Deoarece stilul acestor fresce dovedeşte o oarecare înrudire cu cel de la Novgorod. s-a pus întrebarea dacă el n-a suferit cumva influenţa artei din marele oraş negustoresc al Rusiei, care întreţinea relaţii comerciale cu insula Gotland.

Aporturile bizantine, vehiculate prin intermediul manuscriselor împodobite cu miniaturi, al fildeşurilor şi al ţesăturilor, au fost extrem de numeroase în multe *scriptoria* romanice mai ales în a doua jumătate a veacului al XII-lea. Pictorul Bibliei de la Souvigny (aflată astăzi la Moulins) a copiat, de pildă, scene întregi din manuscrisele bizantine.

Astfel, arta bizantină în toată strălucirea plenitudinii sale clasice n-a încetat să ofere multiple lecții Europei occidentale care, redresată după tulburările invaziilor, se îndrepta treptat, începînd cu dinastia carolingienilor, spre preponderența pe care o va dobîndi odată cu Renașterea.

Bizanțul va fi nevoit să țină seama de ea.

3. ICOANELE

În epoca Paleologilor arta icoanelor a ajuns la o deplină înflorire, datorită înaltei calităţi a operelor şi, totodată, sporirii considerabile a numărului lor. Repertoriul iconografic s-a îmbogăţit, ca şi acela al marii picturi. Episoade din Noul Testament şi povestiri hagiografice s-au adăugat figurilor tradiţionale: Hristos, Fecioara şi sfinţii. Slăbirea structurilor statului imperial, afirmarea unei mai mari independenţe în viaţa de familie şi în cea personală şi, fără îndoială, vrăjmăşia timpurilor favorizară răspîndirea unei cucernicii mai individualiste, dornică de a-şi îndrepta evlavia către aceste imagini tutelare, fie în interiorul bisericilor, fie în intimitatea căminurilor. *Descrierile* poetice ale unor icoane, făcute de Manuel Philes sau de Marcos Eughenikos confirmă interesul de care se bucurau în acea epocă.

1. SECOLUL AL XIII-LEA

Pictarea icoanelor nu a încetat la Constantinopol în secolul al XIII-lea sub dominaţia latină. Şi astăzi cînd ştim, datorită manuscriselor, că unele ateliere de pictură rămăseseră active în capitala Imperiului, poate chiar în parte sub protecţia seniorilor şi prelaţilor latini, specialişti excelenţi le atribuie opere care odinioară fuseseră puse pe seama unor artişti lucrînd în Italia după maniera grecească. Alături de un grafism moştenit din

epoca Comnenilor, în aceste opere aflăm un simț al măreției monumentale și o libertate a facturii care le înrudesc cu frescele contemporane din secolul al XIII-lea *(il. 203)*. Acestei epoci îi aparține icoana de la Luvru lucrată în mozaic și reprezentînd Schimbarea la Față.

2. RENAȘTEREA DIN VREMEA PALEOLOGILOR

În anii atît de rodnici din punct de vedere artistic care urmară după restabilirea puterii imperiale la Constantinopol, sub Mihail al VIII-lea și Andronic al II-lea, stilul icoanelor a urmat același proces de eliberare și de înnoire ca și stilul mozaicurilor. Figurile prezentate frontal, de un hieratism distant, sînt acum înlocuite cu personaje înfățișate dintr-o parte, cu gesturi expresive și chiar pline de vioiciune, mult mai aproape de natura omenească. Atitudinile au fost, în general, redate cu mai mult firesc și dezinvoltură. Trupurile au dobîndit volum sub drapările tratate cu o înțelegere sigură a efectelor plastice. Același spirit a îndrumat și felul în care au fost dispuse, pe fondul panoului, motivele de arhitecturi, tratate fără doar și poate într-un spirit ornamental, dar cu grija de a da compoziției adîncime și unitate. Masele au fost echilibrate în modul cel mai fericit. Coloritul a pierdut din vechea sa austeritate spre a deveni mai catifelat, mai strălucitor și chiar, s-ar putea spune, mai vesel. Cinabrul, roșul de cireașă, tonurile de verde-întunecat sau de gălbui, albastrul-intens au fost îmbinate în armonii melodioase. Expresia fizionomiilor a devenit mai blîndă. O absolută măiestrie se afirmă în amploarea facturii. Chipurile încetează să mai fie încercănate de linii dure, fiind modelate fără contur. Icoanele din această epocă exprimă un simțămînt delicat, intim, omenesc, corespunzător celui întîlnit în alte manifestări ale vieții intelectuale și artistice din acel timp. La fel ca și în marea pictură murală, în ciuda acestei umanizări, o atmosferă poetică învăluie figurile și le menține în lumea transcendenței, foarte departe de realismul italian. Arhitec-

turile sînt imaginare și nu situează scenele în interioare bine definite. Proeminența volumelor este redată după principiul luminozității care apropie și al culorilor închise care îndepărtează. Arta icoanelor a fost marcată atunci de un simț al nobleței, al măsurii și al eleganței, de la care nu s-a mai abătut nici după aceea.

Icoana cu două fețe de la Ohrid, destinată să fie purtată în procesiuni, avînd pe o parte imaginea Fecioarei-Psychosostria (Izbăvitoarea sufletelor) și pe cealaltă Bunavestire este una dintre cele mai desăvîrșite capodopere ale acestui stil. Ea a fost executată în atelierele imperiale de la Constantinopol, în același timp cu o altă icoană pictată pe ambele fețe înfățișîndu-l pe Hristos-Psychosostris și Răstignirea, pentru a fi oferită arhiepiscopului Grigore al Ohridei atunci cînd acesta a primit în dar de la împăratul Andronic al II-lea mînăstirea Fecioarei-Psychosostria de la Constantinopol. Amîndouă se păstrează azi în muzeul de la Skoplje.

Toate icoanele din această epocă sînt interesante și stîrnesc dorința de a le studia pe fiecare în parte. Printre cele mai importante vom menționa Sfîntul Mihail din Museo Civico de la Pisa, Cei doisprezece Apostoli din muzeul de artă de la Moscova, Coborîrea de pe Cruce din colecția Stoclet (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, planșele 189 și XXXV; W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, pl. 53). În spatele unei reale unități de stil se pot desluși unele deosebiri după temperamentul pictorilor. Pe vremea aceea atelierele au fost foarte active la Constantinopol, la Salonic și fără îndoială la Ohrid.

Din atelierele imperiale de la Constantinopol au ieșit icoanele de dimensiuni mici, lucrate în mozaic, care, aproximativ între anii 1260 și 1320, au cunoscut o preferință puțin obișnuită, întrucît cel puțin douăzeci și nouă au ajuns pînă la noi și, grație textelor, s-a putut afla de existența altor treizeci care au dispărut. Stilul lor este asemănător cu acela al icoanelor pictate contemporane, cu

deosebirea că tehnica mozaicului permitea o mai redusă libertate a desenului. Printre piesele cele mai importante vom menţiona Răstignirea de la Berlin, Bunavestire din « Victoria and Albert Museum » (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 173 şi XXXVIII), dipticul celor Douăsprezece Sărbători de la Florenţa, sfîntul Gheorghe din muzeul Luvru, sfîntul Teodor Stratilat din muzeul Ermitaj, Pantocratorul de la Chimay (Belgia) (Beckwith, *Art of Constantinople*, fig. 182, 183), Cei patruzeci de Mucenici şi sfîntul Ioan Hrisostomul din colecţia Dumbarton Oaks (Demus, *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 14, 1960, fig. 1—3, 22—23).

3. DIN ANII 1330—1340 PÎNĂ LA MIJLOCUL SECOLULUI AL XV-LEA

Reacţia care, începînd din 1330, s-a petrecut în mentalitatea şi în sensibilitatea bizantinilor împotriva spiritului de cercetare şi de liberalizare din vremea primilor Paleologi şi a cărei expresie exagerată a fost isihasmul, a făcut ca acestor curente de viaţă nouă, acestei bogăţii şi acestei prospeţimi de invenţie să li se substituie un stil mai tradiţionalist, cu aspect dogmatic, la care voinţa de sustragere din viaţa pămîntească a pus pecetea unei preocupări foarte stăruitoare pentru idealizare. Totodată, aceasta însemna favorizarea acelei evoluţii către academism care ameninţă să urmeze oricărei inovaţii în materie de artă. Mişcarea a fost înlocuită cu atitudinile încremenite. Gustul pentru linia conştiincios desenată se impune din nou şi fizionomiile redevin severe şi solemne. Totuşi, o parte din ceea ce se dobîndise între anii 1260 şi 1330 revine adeseori: o eleganţă, o mlădiere şi un rafinament care nu erau deloc lipsite de farmec *(il. 202)*.

În veacul al XV-lea şi chiar în al XVI-lea, s-au executat în unele mînăstiri, desigur mai ales la Patmos, remarcabile imagini ale sfîntului Ioan Evanghelistul, bătrîn, cu barbă şi cu craniul pleşuv, doar cu o şuviţă de păr în frunte *(il. 206)*. Vedem astfel cîtă forţă de convingere puteau

obţine pictorii din tradiţia evanghelistului, rămasă vie în răsăritul mediteranean. Un fapt ce pune în evidenţă două stări de spirit diferite este că Apusul l-a numit pe Ioan doar « evanghelistul », adică naratorul, pe cînd Răsăritul vedea în el « teologul », omul care l-a înţeles pe Dumnezeu şi a tălmăcit Cuvîntul *(theos* şi *logos)*.

4. ŢĂRILE SLAVE

Şcolile locale din ţările slave s-au afirmat în Serbia şi în Bulgaria, iar în Rusia la Novgorod şi la Pskov, apoi la Moscova începînd de la mijlocul veacului al XIV-lea. Fără îndoială ele au fost puternic receptive la influenţele bizantine. Dar icoanele ruse prezintă caracteristici distinctive: tonuri plate, luminoase şi vii; alungirea proporţiilor; sinuozitatea liniei; simplitate şi sobrietate, calităţi lăudate şi în proverbele populare. Un nou aport de elemente greceşti a avut loc mai întîi la Novgorod, apoi la Moscova odată cu stabilirea lui Teofan Grecul. Lui i se datorează numeroase icoane, mai ales cele alcătuind tema Deisis în registrul inferior al iconostasului primei catedrale Blagoveşcenie din Kremlin (în 1405). Părerile specialiştilor sînt împărţite în ceea ce priveşte faptul dacă să i se atribuie lui, sau unuia dintre ucenicii săi cunoscuta icoană « Maica Domnului de la Don », executată la Novgorod între anii 1370 şi 1390 *(il. 204)* şi pe al cărui revers se află o Adormire a Maicii Domnului. Expresia de duioşie maternă pe care o are această operă şi care contrastează cu aerul de gravitate transcendentă a Fecioarei de la Vladimir *(il. 135)* se poate datora libertăţii de care se bucurase Teofan la Novgorod. Dar ea poate fi explicată şi prin sensibilitatea proprie unui meşter rus.

În orice caz, o artă autentic rusă va triumfa odată cu pictorul-călugăr Andrei Rubliov (născut între 1360 şi 1370, mort pe la 1430), autorul unui număr de icoane înfăţişînd Praznicele Mari, care împodobesc iconostasul catedralei Blagoveşcenie din Kremlin, unde a lucrat în 1405 alături

de Teofan Grecul şi de un alt rus, Prohor din Gorodeţ. Dar cea mai pură capodoperă a sa este vestita *Troiţa* (Sf. Treime)) din Galeria Tretiakov, de o măreţie clasică. După tragicul plin de patos al lui Teofan Grecul, Rubliov introduce o simplitate senină, mai potrivită temperamentului rus. Prin prestigiul legat de creaţiile sale el a deschis căi noi artei din ţara sa.

4. MINIATURILE

1. SECOLUL AL XIII-LEA

Contrar unei păreri susţinute multă vreme, atelierele de miniaturişti au continuat să lucreze la Constantinopol şi după 1204, în parte cel puţin pentru o clientelă de seniori şi de prelaţi latini. Producţia lor era totuşi departe de a avea amploarea şi diversitatea de mai înainte. Ea s-a redus la cărţi biblice, îndeosebi la Noul Testament. Evangheliile nr. 118 din Biblioteca naţională de la Atena, Garrett 2 de la Universitatea Princeton (odinioară în schitul rus Sfîntul Andrei de la Muntele Athos), nr. 5 de la Iviron, 80 din mînăstirea Sfîntul Ioan de la Patmos şi 54 din Biblioteca naţională de la Paris, culegerea de Epistole şi de Fapte ale Apostolilor 1208 de la Vatican, Octateucul 602 de la Vatopedi sînt tot atîtea manuscrise care par să fi fost împodobite pe vremea aceea cu miniaturi la Constantinopol, la date adeseori greu de precizat, dar aproximativ între anii 1205 şi 1260. Destinat fără îndoială unui occidental, manuscrisul grec 54 de la Paris cuprinde textul grec al Evangheliei la stînga şi textul latin la dreapta. Miniaturile acestui manuscris au un caracter monumental care le apropie de picturile parietale şi de icoanele contemporane. Sub drapări tratate cu supleţe, volumele trupurilor se rotunjesc cu fermitate. O mare parte a fundalului, dacă
 nu chiar uneori fundalul întreg, rămîne goală

și accesoriile, cînd există, au drept scop să scoată mai mult în evidență figurile omenești. În personajele grave și reculese sălășluiește o energie spirituală intensă și chiar dramatică.

2. RENAȘTEREA DIN VREMEA PALEOLOGILOR

În jurul anului 1300, stilul miniaturilor, ca și al picturii murale și al icoanelor, a pierdut din calitățile sale de măreție și sobrietate. Personajele sînt mai puțin robuste și mai puțin corect construite; umerii lor sînt aplecați. O anume agitație se exprimă în drapări și în atitudini. Chipurile par crispate. Motivele de arhitecturi sau de peisaje ocupă în general cu amploare fundalurile. Culegerea din Noul Testament cu Psaltire de la Moscova (ms. gr. 407) ține de această tradiție, dar are o mai mare îndrăzneală în redarea atitudinilor și o viziune mai amplă *(il. 205)*.

3. DIN ANII 1330—1340 PÎNĂ LA MIJLOCUL SECOLULUI AL XV-LEA

O profundă schimbare a avut loc în stilul miniaturilor începînd din anul 1330, fără îndoială sub efectul prefacerii generale la care a fost supusă societatea bizantină în această epocă. Întîlnim aceeași tendință către liniștire și seninătate ca și în icoanele contemporane, aceeași renunțare la manierismul de la începutul secolului al XIV-lea. Pentru prima oară în Bizanț, miniatura se rupe net de spiritul antic, de care nu se îndepărtase pînă atunci decît rareori. Dar, pe cînd marea pictură și icoanele se îndreptau către idealism, un curent naturalist a împins miniatura pe căi noi. În ciuda unei anume uscăciuni a facturii, există în ea multă viață și o voință puternică de a scoate în evidență personalitatea personajelor reprezentate; astfel sînt portretul autorului și acela al destinatarului, marele duce Apocaucos (ucis în 1345), care ilustrează culegerea din operele lui Hipocrat, păstrată la Biblioteca națională de la Paris *(il. 208)*. Aceleași calități, slujite

de un meșteșug mai sigur, se regăsesc în miniaturile care ilustrează operele teologice scrise de fostul împărat Ioan Cantacuzino cînd, după abdicarea sa de la tron, în 1354, s-a călugărit luînd numele de Ioasaf *(il. 209)*. Tot în acest manuscris, Schimbarea la Față — subiect îndrăgit de isihaști — este tratată cu o forță, un simț al compoziției și o plenitudine a volumelor care sînt opera unui mare meșter, în stare să interpreteze potrivit exigențelor miniaturii lecțiile oferite de pictura murală.

Cîteva manuscrise de la sfîrșitul secolului al XIV-lea și de la începutul celui de-al XV-lea merită de asemenea să ne rețină atenția prin portretele din cuprinsul lor. Unul dintre cele mai interesante este *Typicon*-ul care conține regulile monastice ale mînăstirii Maicii-Domnului-de-Îndreptățită-Speranță, întemeiată la Constantinopol pentru doamnele din marile familii ale capitalei de către Eufrosina Comnena Ducaina Paleologhina, strănepoată a lui Mihail al VIII-lea Paleolog (manuscrisul a fost terminat în 1399—1400, aparține colegiului Lincoln de la Oxford și este păstrat în Biblioteca Bodleiană; cf. D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 191, 192 și XL). Ctitorii sînt înfățișați perechi: Eufrosina și soțul ei Constantin Comnen Raul Paleolog, fiii și fiicele lor, împreună cu soțiile sau soții lor, și din nou fondatoarea cu una dintre fiicele sale. Călugărițele comunității au fost grupate într-o singură imagine, de o izbitoare austeritate.

Uimitorul portret al patriarhului Iosif, din manuscrisul, conținînd pe Codinus și alte opuscule, de la Paris (ms. gr. 1783), arată că în secolul al XV-lea grafismul bizantin regăsea în schița în peniță noi posibilități de vigoare expresivă și de stilizare ornamentală și, deopotrivă, o eleganță rafinată *(il. 207)*. Viitorul miniaturii era însă condamnat de apropiata apariție a tiparului și a gravurii.

Un spirit naturalist, avînd de astă dată o esență populară, animă ilustrarea vie și spontană a Cărții lui Iov, copiată fără îndoială la Mistra în 1362 de către un scrib cu numele de Manuel

Tzycandilis. În scenele din viaţa cîmpenească şi din existenţa zilnică, personajele sînt reprezentate în costume de epocă *(il. 212)*: acest caracter familiar ne aminteşte de arta gotică şi de mozaicurile din baptisteriul Sfîntului Marcu.

Atracţia exercitată de real se face de asemenea simţită în miniaturile — aproape şase sute la număr — care împodobesc manuscrisul lucrării *Compendiu de istorii* scris de Ioan Skylitzes (păstrat la Madrid). Această cronică cuprinde perioada care începe cu domnia lui Mihail I (811—813) şi se termină cu domnia lui Nichifor al III-lea Botaniatul (1078—1081). Miniaturile care o ilustrează abundă în notaţii pitoreşti despre obiceiurile şi moravurile societăţii bizantine. Este foarte posibil ca multe dintre ele să derive din tablourile istorice care puteau fi văzute în palatele imperiale, dar ele sînt înviorate de incontestabilul dar al observaţiei personale.

4. ÎN AFARA IMPERIULUI

Rusia Teofan Grecul ocupă în arta miniaturii un loc întrucîtva deosebit. Ştim dintr-o scrisoare a lui Epifanie către Chiril din Tver că el nu a fost numai un pictor de fresce şi de icoane, ci şi de miniaturi. Atelierului său i se atribuie de obicei Evanghelia executată prin anul 1390 la Moscova şi dăruită mai tîrziu de către ţarul Feodor Alexandrovici boierului Hitrovo. În amploarea execuţiei, relieful volumelor şi gingăşia coloritului se simte maniera meşterilor obişnuiţi cu tehnica picturii murale. Iconografia, cu fundalurile de arhitecturi şi de munţi retezaţi, este aceea care se practica în arta secolului al XIV-lea *(il. 210)*. Medalionul cuprinzînd îngerul, simbolul evanghelistului Matei, are asemenea calităţi de eleganţă, de graţie sinuoasă, de duioşie delicată şi de melodie în linie încît numeroşi savanţi au crezut că pot recunoaşte în el o operă a lui Rubliov (I. Grabar şi V. N. Lazarev, *Geschichte der russischen Kunst*, vol. III, fig. 39). În orice caz, se vede cum atelierul lui

Teofan a putut determina dezvoltarea unei şcoli de miniaturişti moscoviţi.

Serbia Am arătat mai înainte cum secolele al XIII-lea şi al XIV-lea au constituit epoca în care în domeniul miniaturii, ca şi în acela al picturii parietale, s-au afirmat şcolile naţionale, tributare tradiţiilor bizantine. Fenomenul se poate înţelege cu atît mai lesne cu cît scriptoriile aveau o fixitate la care nu erau constrînşi zugravii de fresce itineranţi. Serbia a dat, între altele, vestita Psaltire de la München, ilustrată între 1370 şi 1390, avînd o sută cincizeci şi patru de miniaturi cu un desen mai puţin rafinat decît acela al modelelor sale bizantine, dar cu un colorit destul de viu, care dă strălucire tonurilor de albastru, roşu şi violet *(il. 211)*. Cei doi miniaturişti ai Psaltirii au suferit influenţa frescelor sîrbe din anii 1350—1380.

Bulgaria Din producţia destul de abundentă a atelierelor bulgare vom reţine miniaturile executate la Tîrnovo pe la 1344—1345 pentru ilustrarea unui exemplar, destinat ţarului Ioan Alexandru (1331—1371), al traducerii bulgare în proză a *Cronicii* în versuri a lui Constantin Manasses. Cele şaizeci şi nouă de miniaturi înfăţişează scene din istoria biblică şi din istoria vechilor popoare orientale, din războiul Troiei, din istoria Romei, a Bizanţului şi a Bulgariei. Stilul lor viu şi realist se înrudeşte cu acela al *Compendiului* lui Skylitzes de la Madrid *(il. 213)*. Miniaturiştii au fost nevoiţi să facă inovaţii pentru scenele din istoria bulgară, pe cînd pentru altele s-au slujit de modele bizantine. Ei le-au situat aproape totdeauna pe primele în regiunile muntoase ale patriei lor, iar pentru celelalte au reluat fundalurile tradiţionale de arhitecturi.

Siria În secolul al XIII-lea, miniatura s-a bucurat din nou de un interes crescînd în Siria. Elementele locale, bizantine şi musulmane s-au îmbinat în sinteze

cu accente destul de populare. În manuscrisul siriac 559 de la Vatican, în Intrarea în Ierusalim *(il. 214)* locuitorii oraşului sînt nişte bogaţi tîrgoveţi arabi, purtînd adesea turbane şi lungi veşminte înfoiate, iar copiii lor sînt mici arabi care poartă doar pantalonaşi scurţi. Chiar şi Ierusalimul, deşi peste cupola sa în bulb se înalţă o cruce, este de fapt un oraş din Orientul islamic. Deoarece siriacii scriau de la dreapta la stînga, şi Hristos înaintează în acelaşi sens, pe cînd de obicei în arta bizantină el vine din stînga.

Miniaturi arabe de influenţă bizantină

Miniaturile care ilustrau operele ştiinţifice scrise în greceşte au fost imitate în versiunile arabe ale acestor texte. În Tratatul lui Dioscoride în arabă, copiat în 1229 în nordul Irakului sau în Siria (Istanbul, Muzeul Seraiului), personajele cu turbane — autorul şi cei doi discipoli ai săi — apar ca nişte adaptări islamice ale unor prototipuri bizantine (Ettinghausen, *La peinture arabe*, p. 68—69). Împrumuturile luate din miniaturile bizantine, deşi sînt mai « arabizate », rămîn numeroase şi vădite în miniaturile manuscrisului executat în prima jumătate a secolului al XIII-lea, cuprinzînd lucrarea alcătuită în secolul al XI-lea, după izvoare greceşti, de către el-Mubaşşir, sub titlul *Cele mai frumoase cugetări şi cele mai preţioase proverbe* (Istanbul, Muzeul Seraiului; Ettinghausen, p. 75—77). La fel se întîmplă şi cu ilustraţiile manuscrisului pictat în 1222, cuprinzînd *Întrunirile* sau *Maqâmât* de al-Harîrî (1054—1122) din Biblioteca naţională de la Paris (ms. arab 6094; Ettinghausen, p. 79).

Armenia

Arta miniaturii a înflorit de asemenea în secolul al XIII-lea în Armenia Mare şi mai mult încă în Cilicia, unde armenii se statorniciseră la sfîrşitul secolului al XI-lea. Ea avea să se menţină în plină vigoare pînă în secolul al XV-lea. Pe un fond de tradiţii bizantine şi armene s-au grefat şi împrumuturi luate din Europa apuseană şi China.

Astfel, arta bizantină în toată strălucirea plenitudinii sale clasice n-a încetat să ofere multiple lecţii Europei occidentale care, redresată după tulburările invaziilor, se îndrepta treptat, începînd cu dinastia carolingienilor, spre preponderenţa pe care o va dobîndi odată cu Renaşterea. Bizanţul va fi nevoit să ţină seama de ea.

Partea a patra

LUCIRI CREPUSCULARE: EPOCA IMPERIULUI LATIN DE LA CONSTANTINOPOL (1204—1261) ŞI RENAŞTEREA DIN VREMEA PALEOLOGILOR (1261—1453)

Împărțirea Imperiului între latini. Statele grecești

După ce au ocupat Constantinopolul în 1204, cruciații și venețienii au cucerit în cîțiva ani majoritatea teritoriilor europene și insulare ale Imperiului, pe care le-au împărțit între ei. Baldovin, conte de Flandra și de Hainaut, a fost încoronat împărat în Sfînta Sofia la 16 mai 1204, după un ceremonial inspirat din acela al basileilor, și un venețian, Toma Morosini, a fost numit patriarh latin al Constantinopolului.

Trei mari familii bizantine au stăpînit însă cîteva state grecești independente. Încă din luna aprilie 1204, doi nepoți ai lui Andronic I, Alexe și David Comnen, întemeiau cu sprijinul mătușii lor (sau strămătușă) după mamă, regina Tamar a Georgiei, Imperiul din Trapezunt care, timp de două sute cincizeci și șapte de ani, la marginea teritoriilor asupra cărora Constantinopolul și-a reluat mai apoi controlul, a păstrat tradițiile politice, religioase și artistice ale Bizanțului.

Membrii unei alte familii de origine imperială, familia Anghelilor, se retraseră în munții Epirului, Acarnaniei și Etoliei. Orașul Arta deveni capitala unui stat care s-a menținut pînă în anul 1340.

Dar nu mai departe de cincizeci de kilometri de Constantinopol, la Niceea, în Bithinia, membrii aristocrației civile și militare, prelații și

cărturarii s-au regrupat în jurul lui Teodor Lascaris, unul dintre marii generali ai Bizanțului, ginerele lui Alexe al III-lea Anghel. Refugiat la Niceea, Lascaris asigură alegerea unui nou patriarh, Mihail Autorianos, și acesta îl încoronă împărat. Imperiul continua de drept sub autoritatea celor doi șefi ai săi, cu instituțiile sale politice și religioase, în toată partea de nord-vest a Asiei Mici, încă nesupusă controlului turcilor. Ginerele și urmașul lui Teodor I, Ioan al III-lea Vatatzes (1222—1254), continuă cu energie opera de restaurare care fusese întreprinsă. Grija de a constitui cadrele unei administrații eficiente și de a reîntări simțămîntul național l-a determinat să organizeze învățămîntul și să favorizeze prin toate mijloacele înflorirea vieții intelectuale.

Recucerirea și restaurarea Imperiului

De la Niceea au pornit armatele recuceririi bizantine, a căror înaintare a fost înlesnită de o alianță temporară cu țarul bulgarilor, Ioan Asan al II-lea. La 15 august 1261, zi în care se sărbătorește Adormirea Maicii Domnului, purtînd în fruntea cortegiului icoana Născătoarei Hodighitria și primit cu mare bucurie de populație, Mihail al VIII-lea Paleolog, care asigura regența în numele lui Ioan al IV-lea Lascaris (august —1 decembrie 1258), nepotul lui Ioan al III-lea Vatatzes, și-a făcut intrarea triumfală — cu bună știre imprimată de solemnitate religioasă — în Constantinopolul pe care trupele bizantine îl eliberaseră de sub jugul latinilor încă de la 25 iulie. Dinastia Paleologilor avea să ocupe tronul Constantinopolului timp de o sută nouăzeci și doi de ani, mai îndelungată vreme decît oricare dintre înaintașele sale, depășind cu trei ani durata dinastiei Macedonene. Era însă nevoie de mai mult pentru ca Imperiul să fie restabilit în hotarele pe care le avusese în 1204. Anghelii se menținură în Epir și în Tesalia pînă în 1340. Baronii latini și venețienii își păstrau posesiunile în Pelopones, în Grecia centrală și în insule. Niciodată de acum

înainte basileul nu avea să mai domnească asupra unui teritoriu neîntrerupt de la Constantinopol pînă la capul Tainaron (Matapan). La nord, sîrbii şi bulgarii profitaseră de împrejurări pentru a întemeia state independente şi amenințătoare. Genovezii ocupau insulele Chios şi Lesbos şi, dincolo de Cornul de Aur, întemeiaseră un cartier înfloritor, Galata.

Mihail al VIII-lea restaura deci un Imperiu dezmembrat, micşorat şi slăbit. Dar domnia lui (1261—1282) şi, în mai mică măsură, aceea a fiului său, Andronic la II-lea (1282—1328), au fost, în ciuda unor anumite slăbiciuni, domnii de întremare în timpul cărora Bizanțul a redevenit o putere de care trebuia să se țină seama în Mediterana şi care a continuat să suscite invidia şi poftele de cucerire ale tuturor vecinilor.

Războaiele dinastice şi ruina Imperiului În secolul al XIV-lea, un şir de conflicte dinastice slăbiră Imperiul în chip primejdios în fața amenințării turceşti. Războaiele care l-au opus pe Andronic al II-lea nepotului său, Andronic al III-lea (între 1321 şi 1328), pe Ioan al V-lea Paleolog lui Ioan al VI-lea Cantacuzino (între 1341 şi 1437, şi între 1352 şi 1355), în sfîrşit revolta lui Andronic al IV-lea Paleolog împotriva tatălui său, Ioan al V-lea (1376—1379), şi a lui Ioan al VII-lea, fiul lui Andronic al IV-lea, împotriva aceluiaşi Ioan al V-lea (1390) aduseră după ele devastarea ogoarelor, ruinarea tezaurului public, revolte sociale, cum ar fi aceea a zeloților la Salonic, precum şi intervenția turcilor, pe care partidele ce se încăierau comiseră greşeala de a-i chema fiecare în ajutorul lor. Căci moartea Bizanțului se datorează egoismului şi orbirii marilor sale familii şi nu certurilor teologice.

Începînd de prin anul 1350, decadența Imperiului, cucerit treptat de către turci, se precipită în chip ineluctabil. În 1354, după mărturia ambasadorului Veneției la Constantinopol, bizantinii se simțeau atît de descumpăniți în fața amenințării

turceşti, încît se gîndeau să se supună Republicii venețiene, țarului sîrbilor, sau regelui Ungariei.

Pe teritoriile controlate de împărat, activitatea artistică s-a redus simțitor după jumătatea veacului al XIV-lea.

Prosperitatea proprietarilor funciari şi a păturilor negustoreşti În Imperiul sărăcit, nobilimea funciară, burghezia negustorească şi biserica îşi reîntăriră pozițiile. În secolul al XIV-lea, magnații au suplinit de nenumărate ori carența finanțelor imperiale pentru construirea corăbiilor sau întreținerea trupelor. De asemenea ei au exercitat un anume mecenat în privința artelor frumoase. Artizanatul şi negoţul erau foarte active în oraşele mari. Constantinopolul rămîne vadul cel mai bun şi cea mai bogată în mărfuri dintre piețele Orientului. La Salonic, tîrgul de la Sfîntul Dumitru continua să adune negustori de felurite naționalități. În ciuda nesiguranței care domnea din pricina actelor de piraterie la care se dedau grecii, genovezii, venețienii şi turcii, negoțul maritim era intens şi înlesnea răspîndirea influențelor artistice.

Forța bisericii În sfîrşit, biserica îşi spori forța spirituală şi temporală. Într-o societate frămîntată, expusă amenințărilor din afară şi, cu deosebire, aceleia a turcilor, o evlavie puternică oferea făgăduința izbăvirii, personale sau colective, pe care mijloacele pămînteşti nu mai păreau în stare să o asigure. Principii ortodocşi, bizantini sau străini, înzestrară cu generozitate mînăstirile existente şi întemeiară altele noi. Mai numeroşi decît în trecut au fost aceia dintre ei care îşi încheiară o existență agitată îmbrăcînd rasa monahală. Mînăstirile căpătară un loc de frunte în sînul bisericii, îi furnizară acesteia aproape toți prelații, exercitînd asupra poporului o influență mereu sporită. În țările slave biserica de la Constantinopol a contribuit la menținerea influenței Bizanțului cu toată decăderea prestigiului basileilor.

Mistra și Moreea În sînul Imperiului bizantin există o provincie care, ruptă de Constantinopol de către seniorii latini din Grecia centrală și din nordul Peloponesului, a dus, într-o relativă independență, o viață destul de strălucitoare: este vorba de Moreea, numită astfel din pricina însemnătății culturii duzilor *(Morus)* în Pelopones. Luat ostatec în 1259 de oștile lui Mihail Paleolog, Guillaume de Villehardouin, nepot al vestitului cronicar, a fost nevoit să cedeze în 1262, pentru răscumpărarea sa, în afara cetăților întărite Monemvasia, Geraki și Maina, și cetatea Mistra, pe care o zidise în 1249 pe una dintre culmile din preajma muntelui Taiget, la vest de Sparta. Pe această înălțime de necucerit strategii bizantini și-au stabilit cartierul general de unde au condus împotriva baronilor franci operațiile care au eliberat treptat Peloponesul. La sfîrșitul secolului al XIII-lea, încetarea ostilităților dintre franci și bizantini a îngăduit înfrumusețarea unor bisericii, mînăstiri și edificii publice la Mistra, unde fusese transferat sediul arhiepiscopiei de la Sparta. În scopul de a consolida situația Moreii, Andronic al II-lea Paleolog a hotărît în 1308 să desemneze guvernatorul-strateg nu numai pe un singur an, ci pe o durată mai lungă și îl numi în acest post pe Manuel Cantacuzino, tatăl viitorului împărat Ioan al VI-lea. Acesta din urmă avea să ridice Moreea, în 1348, la rangul de despotat, acordat în chip de apanaj unui prinț de sînge. O viață intelectuală și artistică activă a înflorit în jurul curții provinciale de la Mistra, unde numeroși umaniști bizantini au venit să respire un aer mai liber decît la Constantinopol și să-și reîmprospăteze puterile în vecinătatea Spartei, plină de amintirile Greciei antice.

Simțămîntul trecutului elenic În fapt, puși mai întîi în fața ocupanților latini, apoi a năvălitorilor turci, bizantinii căpătaseră o conștiință mai clară despre specificul tradițiilor lor naționale

și despre legăturile care îi uneau cu trecutul elenic. Imperiul de la Niceea s-a proclamat de nenumărate ori grec, prin glasul împăraților și al cărturarilor săi. Și dacă, după recucerirea Constantinopolului, textele oficiale au continuat să-i numească romani pe supușii basileului, în schimb cărturarii au folosit în multe rînduri cuvintele « Grecia » și « grec » pentru a desemna Imperiul, locuitorii lui și limba care era vorbită înlăuntrul său. Puțin înaintea căderii Constantinopolului, umanistul Ioan Arghiropoulos îi ceru lui Constantin Dragases (1449—1453) să abandoneze titlul de « împărat al romanilor », pentru a-l lua pe acela de rege al elenilor: « Titlul singur ar fi de ajuns, spunea el cu naivitate, pentru a asigura mîntuirea elenilor liberi și eliberarea fraților lor căzuți în robie ». Astfel s-a conturat încă de pe atunci simțămîntul național elenic, care avea să se întărească de-a lungul veacurilor de dominație otomană.

Renașterea umanistă Redevenind stăpîni pe soarta lor, după victoria repurtată asupra Imperiului latin, bizantinii desfășurară în diferite domenii ale științei și artelor o rodnică activitate creatoare, pe care o pregătise opera intelectuală săvîrșită în Imperiul de la Niceea. Această sete de cunoaștere, ale cărei efecte le-am remarcat în cursul veacurilor precedente, a devenit mai intensă ca niciodată. Asistăm nu numai la o renaștere a literaturii și a studiilor de drept, dar și a medicinei, astronomiei și matematicilor, știința prin excelență a Greciei antice. Împărații au sprijinit această mișcare și au participat ei înșiși la ea.

Umanismul bizantin a luat avînt sub Andronic al II-lea Paleolog (1282—1328), după anii de restaurare politică ce au urmat întoarcerii lui Mihail al VIII-lea la Constantinopol și înaintea crizelor din a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Universitatea de la Constantinopol a fost reorganizată și a căpătat numele de Museu, spre a fi legată de tradiția alexandrină. După criza declan-

șată de conflictele dinastice din veacul al XIV-lea și de înaintarea turcilor, o recrudescență a vieții intelectuale a mai avut loc sub Manuel al II-lea (1391—1425).

Idealul intelectual al timpului, acela de *kalokagathia* sau de *asteiotes* (urbanitate), a fost idealul omului la care calitățile morale și o cunoaștere universală se îmbinau cu gustul pentru acțiune în viața secolului. El s-a întrupat în Nichifor Chumnos (aprox. 1250—1327), sfetnic al lui Andronic al II-lea, și în rivalul său Teodor Metohites (1260—1332), care îi urmă în favoarea de care s-a bucurat pe lîngă împărat. Acești umaniști erau sensibili la frumusețea monumentelor, a operelor de artă, a locurilor și a peisajelor. Într-o remarcabilă scrisoare, Teodor al II-lea Lascaris își dezvăluie emoția încercată dinaintea ruinelor Pergamului, pe care le descrie foarte bine. La fel, Nichifor Chumnos a celebrat monumentele Salonicului. Iar Teodor Metohites și-a destăinuit plăcerea ce i-o dădea contemplarea mării, a cerului, a corpurilor cerești și a creațiunii.

În același timp, slăbirea structurilor statului autoritar provocă apariția unor trăsături noi. Civilizația bizantină a tins în acea vreme către desacralizare. Împăratul a pierdut din majestatea sa divină. El a devenit acela căruia erudiții îi dădeau sfaturi în memorii, adesea inspirate după modelele platoniciene cu idealul lor despre regele-filozof. La mai mulți gînditori, chiar și la un călugăr ca Nichifor Blemmides, filozofia încetă să mai fie slujnica teologiei, reluîndu-și locul în vîrful ierarhiei artelor și științelor.

Seducțiile gîndirii păgîne și îndeosebi ale neoplatonismului care, începînd cu Psellos, nu încetă să cîștige mereu noi adepți, făcură să se clatine credința creștină la mulți oameni ai timpului. În prima jumătate a secolului al XV-lea, Gemistos Plethon (născut pe la 1360, mort în 1452) întemeie la Mistra o confrerie secretă în sînul căreia profesa un spiritualism de inspirație platoniciană, care repudia creștinismul și propovăduia restaurarea unui păgînism epurat.

Reacția isihastă Nu trebuie să credem însă că, în această perioadă, biserica a pierit ruinată de necredință. Dimpotrivă, odată cu disputa isihastă ea a dat o dovadă a vitalității curentului mistic care o însuflețea și a reînvierii teologice de care era în stare. Sub numele de isihasm — de la grecescul *hesychia:* liniște, contemplare — s-a răspîndit, în jurul anilor 1330, o doctrină ascetică prin care călugării erau învățați cum să obțină, prin mijloace de rugăciune psiho-fizice, viziunea luminii divine care îl transfigurase pe Hristos pe muntele Tabor. Un călugăr de origine calabreză, Varlaam (1290—1348), inițiat în scolastica sfîntului Toma d'Aquino și, prin mijlocirea ei, în filozofia antică, luă în derîdere practicile folosite și atacă isihasmul pe plan principial. După părerea lui, numai rațiunea îngăduie omului să-l gîndească pe Dumnezeu și, în acest scop, era necesar studiul filozofiei antice. Răspunsul veni din partea unui călugăr de viță nobilă, Grigore Palamas (1296—1359), viitor arhiepiscop al Salonicului și patriarh al Constantinopolului. Teologia pe care o elaboră fu confirmată de două sinoade (1341, 1351) și adoptată de biserica ortodoxă. El afirma că Dumnezeu putea să se reveleze în iluminarea mistică acelor oameni care meritau să fie cuprinși de har, pentru că primiseră tainele Botezului, a ungerii cu Sf. Mir și a Împărtășaniei și pentru că luau parte la celebrarea liturghiilor care reînnoiau zilnic jertfa de mîntuire. Pentru el comuniunea cu Dumnezeu era acordată acelora care respectau prescripțiile și ritualurile bisericii, pe cînd misticii precedenți afirmaseră de multe ori privilegiul celor inspirați asupra ierarhiei. Palamismul a izolat ortodoxia de curentele raționaliste ale Renașterii italiene și a accentuat separația dintre biserica de la Roma și aceea de la Constantinopol.

Bizanțul și Europa occidentală Succesul doctrinei lui Grigore Palamas s-a datorat în parte faptului că permitea simțămîntului popular să-și manifeste opo-

ziția față de latini, a căror dominație, politică și religioasă, fusese cu greu îndurată. Interpretă a voinței credincioșilor săi, biserica ortodoxă a zdrobit, adesea prin tulburări și răzmerițe, tentativele de unire cu papalitatea, pe care s-au străduit să le înfăptuiască aproape toți împărații de la Constantinopol, mai întîi pentru a zădărnici proiectele de cucerire ale lui Carol de Anjou (1266—1285) sau ale altor principi latini, mai apoi pentru a obține ajutorul militar al occidentalilor împotriva turcilor.

Cuvintelor lui Petrarca: « Turcii sînt dușmani, dar grecii schismatici sînt mai răi decît dușmanii », sau, altă dată cînd scria în 1352 dogelui din Genova: « Doresc să văd acest Imperiu infam, acest consistoriu de erori distrus de propriile voastre mîini », le răspunde exclamația marelui duce Notaras: « Mai bine să vedem în inima capitalei turbanul turcesc decît mitra latină ».

Începînd din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, împărații de la Constantinopol au venit de mai multe ori în Europa catolică să ceară sprijin împotriva turcilor. Primul, Ioan al V-lea Paleolog (1341—1391) s-a dus la sfîrșitul anului 1365 la Buda, pentru a solicita, zadarnic, concursul lui Ludovic I de Anjou, regele Ungariei. În decembrie 1399, Manuel al II-lea (1391—1425), însoțit de mareșalul de Boucicault, pe care Carol al VI-lea al Franței i-l trimisese în fruntea unei oști formate din o mie două sute de oameni, întreprinse o lungă călătorie care îl purtă pînă la Londra și îl făcu să poposească doi ani la Paris. După primul asediu al Constantinopolului, efectuat de turci în 1422, Ioan al VIII-lea Paleolog (1425—1448), în calitatea sa de urmaș asociat la tron cu tatăl său Manuel al II-lea, s-a dus la Milano, la Veneția și în Ungaria. Dar el se înfățișă însoțit mai ales de fratele său Dumitru, de patriarhul Iosif, de numeroși episcopi și egumeni, și de eminenți reprezentanți ai intelectualității bizantine, dinaintea conciliului care s-a deschis la Ferrara în ziua de 9 aprilie 1438 pentru a realiza unirea celor două biserici și care apoi s-a

mutat la Florența în 10 ianuarie 1439. Intrarea sa pe cal în capitala Toscanei, în fruntea unui cortegiu de prelați și de înalți dregători, produse o impresie deosebit de puternică asupra populației: douăzeci de ani mai tîrziu, Benozzo Gozzoli a transpus evenimentul în scena cortegiului ecvestru al regilor magi, zugrăvită pe pereții capelei Medici. Pisanello a bătut o medalie cu efigia împăratului, ale cărui trăsături ni s-au păstrat de asemenea într-un bust de bronz de la Vatican. Piero della Francesca se zice că i-ar fi reprezentat, în frescele sale de la Arezzo, pe Constantin și pe Heraclius după chipul lui Ioan al VIII-lea. Și se pare că, pentru a răspunde speranțelor născute din pregătirile conciliului, Ghiberti ar fi celebrat în chip simbolic, pe la 1436—1437, unirea bisericilor în întîlnirea dintre Solomon și regina din Saba, care încheie seria panourilor ilustrînd Vechiul Testament pe poarta baptisteriului de la Florența. Unirea a fost proclamată la 6 iulie 1439, dar fără a fi realizată vreodată.

În domeniul intelectual, relațiile dintre Orient și Occident au fost mai cordiale și mai rodnice. Printre primii, filologul Maxim Planudios (1260—1310), ambasadorul lui Andronic al II-lea la Veneția, a socotit că numeroase opere ale literaturii latine, profane și creștine, de la Cato pînă la sfîntul Toma, meritau să fie tălmăcite de el în limba greacă. Demetrius Cydones, care învățase latina la Milano, îi urmă pilda și traduse *Summa Theologiae* de Toma d'Aquino și alte texte ale Părinților bisericii latine, începînd cu sfîntul Augustin. Multe romane cavalerești și balade italiene, provensale sau franceze, au fost adaptate în poezia populară greacă.

În secolul al XIV-lea și mai mult încă la începutul celui de-al XV-lea, după reorganizarea Universității de la Constantinopol sub Manuel al II-lea, italienii veniră în număr destul de mare să-și facă studiile la Constantinopol. Printre aceștia se numărau mai mulți umaniști care aveau să se întoarcă în țara lor spre a răspîndi

știința dobîndită. Unul dintre cei mai eminenți profesori ai Universității de la Constantinopol, Manuel Chrisolaras (pe la 1350—1415), a fost invitat să predea cursuri de limba greacă la Florența, la Pavia și apoi la Roma. Alți umaniști bizantini, ca Gheorghe din Trapezunt, Ioan Arghiropoulos, Dimitrios Chalcocondylas, îi urmară la Florența și în alte orașe din Italia. Temperament profund conciliator, Visarion, născut la Trapezunt pe la 1395 în credința ortodoxă, murea la Ravenna în 1472 cardinal al bisericii romane, lăsînd moștenire Veneției bogata sa bibliotecă ce avea să constituie unul dintre principalele fonduri ale Bibliotecii San Marco.

Exista totuși o profundă deosebire de spirit între renașterea din vremea Paleologilor și Renașterea din Europa apuseană. « Noi sîntem niște moștenitori », spunea cu melancolie Teodor Metohites, spirit dintre cele mai conștiente de lipsurile și desuetudinea culturii bizantine. Imperiul bizantin purta povara unui lung trecut și în el nu se afla acel curent profund de eliberare a structurilor economice, politice și sociale ale Evului Mediu care, în Europa occidentală, a dus la Renaștere. Dacă, printr-un miracol imposibil, Constantinopolul n-ar fi căzut la 29 mai 1453, în Italia ar fi trebuit să caute elementele unei reînnoiri pe care nu mai era în stare să o săvîrșească singur.

Bizanțul și lumea slavă Bizanțul a continuat să slujească drept model, în toate domeniile vieții politice, intelectuale, artistice și religioase, statelor slave care profitaseră de eclipsa lui în vremea Imperiului latin, pentru a-și consolida independența. Istoria raporturilor politice ale acestor state cu Bizanțul, cu latinii, cu turcii și între ele, este alcătuită dintr-un șir de războaie și de alianțe.

Bulgaria În Bulgaria, pe la 1185, familia Asan izbutise să reconstituie în nordul țării, în preajma orașului

Tîrnovo, un stat puternic. Acest nou imperiu își atinse apogeul sub domnia lui Ioan (sau Ivan) Asan al II-lea (1218—1241). Dar, la moartea lui, dificultățile ivite în jurul succesiunii, certurile dintre boieri, presiunile bizantinilor și ale rușilor aruncară din nou Bulgaria într o decadență din care avea să o scoată, la începutul veacului al XIV-lea, Teodor Sviatoslav (1300—1322), Mihail al III-lea Șisman (1323—1330), cumnatul lui Andronic al III-lea Paleolog, dar mai cu seamă Ivan Alexandru (1331—1371).

La moartea acestuia din urmă, uneltirile separatiste ale principilor și ale boierilor reîncepură cu și mai multă forță, făcînd din Bulgaria o pradă ușoară pentru turci care, după ce pătrunseseră pe teritoriul ei încă de prin 1363, ajunseră să o ia cu totul în stăpînire în anii 1393—1396.

Serbia Serbia a parcurs etapele unui proces asemănător aceluia care s-a desfășurat în Bulgaria dar, fiind mai aproape de Italia, a suferit mai mult influența acesteia. În 1202, marele jupan Ștefan (1196—1228), fiul lui Nemania, presimțind răsturnările ce aveau să vină, își repudie soția Evdochia, fiica lui Alexe al III-lea Anghel, spre a se căsători cu Ana Dandolo, nepoata vestitului doge Enrico Dandolo. În 1217, fu încoronat « rege al Serbiei întregi » de către un legat al papei Honorius al III-lea, dar, temîndu-se după aceea să nu se înfeudeze prea mult Romei, obținu prin negocieri cu Teodor I Lascaris și cu patriarhul Manuil I Sarantanos (1217—1222) ca biserica sîrbă să devină o arhiepiscopie autocefală sub conducerea fratelui său, Sava, viitorul sfînt, căruia îi ceru să-l încoroneze încă o dată, după ritul ortodox. Sub urmașii săi, Serbia deveni cel mai puternic stat din Balcani. O nouă fază din istoria regatului începu odată cu Ștefan Uroș al II-lea Miliutin (1282—1321), războinic îndrăzneț, diplomat abil, principe iubitor de fast, care anexă nordul Macedoniei cu intenția de a-și exitinde cuceririle pînă la Constantinopol. În același timp, Miliutin căută

în cîteva rînduri alianța cu familia imperială și două din cele patru soții ale sale, prima și ultima, au fost prințese bizantine. Sub domnia lui, Serbia își modelă mai mult ca oricînd genul de viață după acela al Imperiului.

Acest efort de organizare a statului și această viață intelectuală mai strălucitoare au generat la sîrbi simțămîntul forței lor. Ștefan Dušan (1331—1355), acel « Napoleon al sîrbilor », știu să tragă profit de pe urma războiului civil dintre Ioan al V-lea Paleolog și Ioan al VI-lea Cantacuzino pentru a-și asigura, prin cucerire, puterea sa asupra unui teritoriu care se întindea de la Dunăre pînă la golful Corint și de la marea Adriatică pînă la fluviul Marița. El se proclamă în grecește « împărat și autocrator al Serbiei și al Romaniei ». Acest eveniment avu drept corolar ridicarea arhiepiscopiei din Serbia la rangul de patriarhie autocefală, al cărei sediu fu transferat la Peč. Din aceasta a rezultat o vremelnică ruptură cu patriarhia de la Constantinopol.

Așa cum se întîmpla adesea pe vremea aceea, dispariția lui Dušan a fost urmată de certuri feudale, care atraseră după ele fărîmițarea Imperiului în principate independente sau pe jumătate independente. De această situație profitară turcii. Victoria otomanilor, porniți de la bazele lor din Tracia, asupra cneazului Lazăr la 15 iunie 1389 pe cîmpia Kossovo transformă Serbia într-un despotat vasal turcilor, încredințat fiului lui Lazăr, Ștefan (1389—1427). Acesta își stabili capitala la Belgrad. Serbia izbuti să-și recîștige libertatea în 1444, sub Gheorghe Brancovici, dar o pierdu din nou în 1459 după bătălia de la Smederevo.

Albanezii și românii

Tot în epoca Paleologilor reapărură popoare uitate de istorie în decursul veacurilor precedente. Albanezii, o ramură a populațiilor ilirice, se răspîndiră la nord-vest de Grecia și durară acolo așezări trainice.

Românii, mai întîi sfîrtecați între Ungaria, Polonia, cnejii din sudul Rusiei și Bulgaria, formară, în veacul al XV-lea *(sic)*, principate autonome, mai ales în Țara Românească și în Moldova. * Popor de limbă latină, ei se alăturară bisericii ortodoxe și primii mitropoliți din Țara Românească au fost greci. **

Cucerirea Constantinopolului

În ziua de marți 29 mai 1453, după mai bine de un secol de lupte împotriva turcilor otomani care stîrnseseră menghina din ce în ce mai tare, Constantinopolul căzu în mîinile lor. Ultimul împărat, Constantin Dragases, care, cu trei ani mai înainte, nu se putuse urca pe tron decît cu încuviințarea sultanului Murad, fu ucis în aceeași zi în luptă. Imperiul bizantin își trăise traiul. Turcii au pus stăpînire pe Mistra în 1460 și pe Trapezunt în 1461. Astfel s-a născut un nou Imperiu, moștenitor în multe privințe al predecesorului său și, asemenea acestuia, expus poftelor de cucerire ale vecinilor săi.

---

* Surprind afirmațiile prof. Delvoye potrivit cărora poporul român ar fi fost « uitat de istorie », și că abia în epoca Paleologilor, în secolul al XV-lea ar fi luat ființă Țara Românească și Moldova.

În fapt, existența poporului român, ca realitate etnologică definită, a fost consemnată în izvoarele bizantine încă din secolul al X-lea, mențiunile despre români înmulțindu-se progresiv în secolele următoare. Cel dintîi cărturar care a consemnat existența unei romanități orientale, a unui popor care se numește pe sine *roman*, a fost împăratul bizantin Constantin al VII-lea Porfirogenetul (912—959), în a sa lucrare *De administrando imperio*. În secolele XI—XII, aflăm mărturii despre existența *valahilor* nord și sud-dunăreni în *Strategikonul* lui Katakalon Kekaumenos, în cronicile dalmatine (« anonimul » din Diocleea), în relatările lui Benjamin de Tudela, în scrierea lui Ioan Kynnamos, secretarul împăratului Manuel Comnenul (1143—1180), în cronica rusă *Povestea vremurilor de demult*, precum și în alte scrieri și documente. Deosebit de importantă este cronica maghiară a *Notarului anonim* (*Anonymus*, sec. XII), care furnizează numeroase date asupra voievodatelor românești din Crișana, Banat și Transilvania existente la sfîrșitul secolului al IX-lea,

voievodate prevăzute cu un întreg sistem defensiv alcătuit din cetăţi puternice care, sub comanda lui Menumorut, Gelu şi Glad, au opus o dîrză rezistenţă împotriva atacurilor maghiare.

În perfectă consonanţă cu informaţiile furnizate de izvoarele scrise, rezultatele cercetărilor arheologice au demonstrat prezenţa constituită a jupanatelor şi voievodatelor româneşti din secolele IX—XI, semnificativă fiind, între altele, piatra cu inscripţie de la Cernavodă, datînd din anul 943, în care este amintit numele jupanului Dumitru.

Un moment de puternică afirmare a elementului românesc l-a marcat participarea la răscoala antibizantină din 1186 şi apoi cooperarea la înfăptuirea statului vlaho-bulgar. Din corespondenţa împăratului românobulgar Ioniţă cel Frumos (1196—1207) cu papa Inocenţiu al III-lea rezultă cu pregnanţă că amîndoi erau perfect conştienţi de romanitatea românilor, de faptul că ei sînt urmaşii coloniştilor romani în spaţiul carpato-danubianobalcanic.

În secolul al XIII-lea menţiunile despre români se înmulţesc neîncetat, fie în legătură cu participarea lor la importante campanii militare (ca cele împotriva tătarilor), fie în legătură cu luptele duse pentru apărarea de cotropitori, cum s-a întîmplat cu voievodul Litovoi căzut în luptele cu oştile maghiare. Avînd de înfruntat tendinţele de hegemonie ale unor state mai puternice, două dintre voievodatele române, Ţara Românească şi Moldova, au reuşit să dobîndească independenţa în secolul al XIV-lea, urmînd ca de aici încolo să joace un rol mereu mai însemnat în zona sud-est europeană. Este de ajuns să amintim, în acest sens, victoriile repurtate de către Basarab I şi ale lui Vlaicu I împotriva armatelor coroanei maghiare, victoriile antiotomane dobîndite de Mircea cel Bătrîn ca şi rolul acestuia în criza succesiunii lui Baiazid.

În lumina datelor de mai sus, este evident că nu poate fi admisă afirmaţia că poporul român ar fi fost uitat de istorie sau că ţările române s-ar fi întemeiat abia în secolul al XV-lea. (Vasile Drăguţ)

** Unilaterală este şi afirmaţia că primii mitropoliţi din ţările române ar fi fost greci. În secolul al XIII-lea, Vaticanul a fost în repetate rînduri neliniştit de activitatea şi autoritatea episcopilor români din Transilvania. În secolul al XIV-lea, este adevărat că primii ierarhi ai nou înfiinţatei mitropolii de la Curtea de Argeş (1359) au fost greci, dar în Moldova, de la început, mitropoliţii au fost români, ceea ce a atras supărarea patriarhiei ecumenice de la Constantinopol. Domnitorul Petru Muşat (1374—1391) nu s-a lăsat intimidat de această supărare şi astfel Iosif Muşat, primul mitropolit al Moldovei, a rămas în scaun. (Vasile Drăguţ)

1. ARHITECTURA

ARHITECTURA RELIGIOASĂ

Arhitectura din epoca Paleologilor se caracterizează prin rafinamente în utilizarea tipurilor apărute şi perfecţionate de-a lungul veacurilor anterioare. O tendinţă spre complicarea planurilor, spre supraabundenţa decorului exterior, spre însufleţirea liniilor şi a maselor a îngăduit chiar să se vorbească despre un fel de baroc bizantin. Departe de a zămisli, aşa cum s-a pretins adesea, o renaştere comparabilă cu aceea italiană din Quattrocento care pornise pe calea unei noi înfloriri clasice, dimpotrivă, arta Imperiului a trăit în acea vreme faza ultimă a evoluţiei sale, analogă celei a goticului flamboyant. Se observă de asemenea, în mai multe puncte, o reîntoarcere mai mult sau mai puţin voită la formulele paleocreştine.

1. FOLOSIREA GALERIILOR ÎN JURUL EDIFICIILOR

Una dintre formulele pe care arhitecţii timpului au utilizat-o cu precădere la Constantinopol şi la Salonic este aceea a galeriei ce învăluie din trei părţi edificiul. Ea a permis modificarea tipului în cruce greacă înscrisă la trei biserici ale unor mînăstiri de la Constantinopol, zidite

 fără îndoială de acelaşi arhitect sub domnia lui

Andronic al II-lea Paleolog (1282—1328), grație generozității membrilor familiei imperiale, dornici de a-și afla aici odihna veșnică alături de rudele lor apropiate. Acestea sînt: biserica mînăstirii Sfîntul Andrei din Krisei (Hodja Mustafa Pașa Djami), reconstruită îndată după 1284 de către principesa Teodora Raulaina, nepoata lui Mihail al VIII-lea și vara lui Andronic al II-lea; biserica Sfîntul Ioan Botezătorul, ridicată la sfîrșitul veacului al XIII-lea de Teodora, văduva lui Mihail al VIII-lea, lipită de latura sud a bisericii mînăstirii lui Constantin Lips *(plan 32)*; biserica mînăstirii Născătoarei-Pammakaristos (Fetiye Djami), zidită între 1292 și 1294 de nepotul lui Mihail al VIII-lea, protostratorul Mihail Glabas Tarkaniotes *(plan 33)*.

În aceste trei biserici, prevăzute cu un pronaos, careul care suportă cupola, în loc să fie sprijinit de patru bolți desenînd brațele unei cruci grecești ce se ridică pînă la baza tamburului, este înconjurat la nord, la vest și la sud de o galerie scundă, cu bolți în leagăn. Astfel, naosul central devine mai spațios și mai bine luminat. Poate că această soluție a fost inspirată de bisericile cu trompe de colț care, așa cum am văzut mai înainte, erau desigur în mare majoritate ctitorii imperiale. Necesitatea de a echilibra eficient împingerile cupolei a dus la închiderea prin timpane a arcurilor care poartă cupola la nord, la vest și la sud, lăsîndu-se deschis doar arcul de la est, pe traveea altarului (bema). În consecință, era nevoie să se reintroducă între stîlpi coloanele care fuseseră eliminate la tipul în cruce greacă: la capătul evoluției, s-a revenit la forme mai apropiate de bazilica cu cupolă.

În exterior, cupola și nava centrală se ridică mult mai limpede deasupra colateralelor decît la tipul în cruce greacă înscrisă.

De asemenea, unele biserici mai vechi au fost înconjurate cu galerii boltite în leagăn, sau cu cupole. La Kilisse Djami nu a mai rămas decît exonartexul cu punctele de pornire ale colateralelor nord și sud *(plan 26)*. Cînd, la începutul

secolului al XIV-lea, Teodor Metohites, pe atunci logothet al vistieriei lui Andronic al II-lea, restaură biserica Hristos din Chora, în vecinătatea palatului său, el înconjură careul central al edificiului, a cărui construcție fusese întreprinsă pe vremea Mariei Ducas, cu o triplă galerie: cea de la sud a fost transformată într-o capelă terminată cu absidă și acoperită de o cupolă. La Pammakaristos *(plan 33)*, văduva lui Mihail Glabas Tarkaniotes, Maria, care se călugărise în 1315 luînd numele de Marta, a ridicat mai întîi, lipită de latura sud a bisericii zidite de soțul ei, o capelă cu planul în cruce greacă și cu tribune, închinată lui Hristos și menită să adăpostească mormîntul soțului și al ei propriu. Ceva mai tîrziu s-a adăugat în jurul edificiului o triplă galerie.

La Salonic se află de asemenea biserici cu planul în cruce greacă înscrisă care au fost încadrate de o galerie în formă de Π *(pi)* chiar în momentul construcției lor. Așa este Sfînta Ecaterina *(il. 176)* și de asemenea Sfinții Apostoli, zidită de patriarhul Constantinopolului, Nifon (1312—1315), originar din Verria (în Macedonia), pentru a sluji ca biserică unei mînăstiri închinate Născătoarei. Aceste galerii sînt acoperite de cupole în unghiuri.

O formulă asemănătoare fusese practicată mai înainte în Veneția, în secolul al XIII-lea, la Sfîntul Marcu unde se alipiră nartexului două galerii cu cupole, mai întîi una la nord, mai apoi alta la sud, care flancau brațul apusean al crucii.

La Ohrid, pe atunci încă sub cîrmuirea bizantinilor, arhiepiscopul Grigore, care întreținea relații strînse cu Andronic al II-lea și primise în dar din partea acestuia o mînăstire la Constantinopol, adăugă în 1314, în fața Sfintei Sofia, un exonartex flancat de două turnuri; prin înfățișarea sa grandioasă și prin judicioasa folosire a nișelor în fațadă, acest exonartex ar fi făcut figură onorabilă și în capitala Imperiului *(il. 99 și 178)*.

2. DECORUL FAȚADELOR

Edificiile pe care le-am trecut în revistă mai înainte oferă o trăsătură pe care o regăsim la multe construcții din epoca Paleologilor, mai ales la Constantinopol și în teritoriile unde influența lui s-a făcut foarte simțită: în Macedonia, în Serbia și în România; este vorba despre importanța acordată decorării fațadelor. Se pare că începînd din această vreme arhitecții s-au adresat mai mult privirilor decît sufletelor. Nișele, arcadele, frontoanele curbe, fațetele de tambur cu capătul arcuit care răscroiesc festoane în cornișa cupolelor, brîiele în dinți de ferăstrău, ornamentele desenate de pietre și de cărămizi — toate acestea își îmbină efectele spre a produce o impresie de bogăție și de fantezie. Pereții exteriori oferă un aspect mai variat. Absidele își sporesc laturile pînă cînd regăsesc, la limită, vechea linie semicirculară. Tambururile cupolelor se înalță cu mai multă cutezanță decît în trecut. După formularea lui Michelis, « imnului închinat lui Dumnezeu îi urmează strigătele de invocare ». De la Pammakaristos și de la exonartexul din Kilisse Djami, pînă la Sfinții Apostoli din Salonic, cuprinzînd și Sfînta Ecaterina *(il. 176)*, aceste tendințe își fac simțită acțiunea din ce în ce mai limpede. Ele și-au atins deplina înflorire barocă în biserica de la Gračanica, zidită de Miliutin în 1320, cu etajarea de arcuri dublate și tambururi de cupole purtate spre cer într-un avînt impetuos *(il. 174)*.

Bisericile construite de Lazăr și de fiul său Ștefan în cursul ultimilor treizeci de ani din secolul al XV-lea pe valea Moravei, unde despoții sîrbi se repliaseră în fața înaintării turcilor, au rămas fidele formulelor decorative în care gustul detaliului și al pitorescului predomina asupra simțului monumentalității și al volumului. Vom cita bisericile de la Ravanica (1377), Kruševac (pe la 1380), Ljubostinja (la sfîrșitul secolului al XIV-lea), Kalenić (în jurul anului 1400), Rudenica (1403—1410) și Manasija (între 1407 și 1418).

Fațadele lor, mai ales în părțile înalte, sînt însuflețite de o sensibilitate exasperată, proprie civilizațiilor conștiente de apropiata lor dispariție.

3. PLANURILE ÎN CRUCE GREACĂ ÎNSCRISĂ

Planul în cruce greacă înscrisă a continuat să se bucure de multă trecere în provinciile și în teritoriile de la marginea Imperiului. Miliutin a pus să se refacă, în 1313, după acest tip părțile înalte ale bisericii Sfîntul Gheorghe de la Staro-Nagorično (în Macedonia, la nord-est de Skoplje), care fusese construită în secolul al XI-lea sub forma unei bazilici cu trei nave *(il. 175)*. Aflăm aici, ca și la Constantinopol și la Salonic, preferința pentru cupolele de unghi. În același spirit, mitropolia de la Prizren, care, la începutul secolului al XIII-lea, fusese construită după planul unei bazilici cu trei nave, a fost preschimbată în 1307, la porunca lui Miliutin, într-un edificiu cu cinci nave în formă de cruce, cu o cupolă centrală și patru cupole de unghi. Colateralele bazilicii vechi au alcătuit în jurul crucii o galerie împresurătoare, după moda de la Constantinopol.

Varianta triconcă a planului în cruce greacă, cu abside suplimentare la nord și la sud și un vast pronaos la vest, care fusese pusă la punct mai înainte la Sfîntul Munte, a fost utilizată nu numai în noile construcții de la Muntele Athos, dintre care cea mai importantă este *catholicon*-ul mînăstirii sîrbești Hilandar, reclădit de Miliutin în 1293, ci și în bisericile unor mînăstiri din Grecia, mai ales în Tesalia, la Meteora, precum și în bisericile de pe valea Moravei și în anumite biserici din Moldova și din Țara Românească.

4. BISERICILE CU TROMPE DE COLȚ

Tipul cu trompe de colț nu a supraviețuit decît în rare edificii. Ultimul ca dată este una din cele două biserici care au fost zidite la Mistra atunci cînd orașul a devenit sediul unei arhiepiscopii și, în același timp, reședința guvernatorilor-stra-

tegi. Este vorba de biserica mînăstirii închinate sfinților militari Teodori, în cartierul Brontochion, a cărei construcție a fost începută pe la 1290 și terminată înainte de anul 1296 *(il. 179)*. La capătul evoluției pe care acest tip, după cît se pare originar din Constantinopol a urmat-o în Grecia sub efectul tradițiilor locale, ultimele bolți cu penetrații au dispărut, la fel ca și tribunele, păstrîndu-se doar bolțile în leagăn. Exteriorul, foarte îngrijit, prezintă o eleganță și o zveltețe care îl fac să se înrudească mai mult cu bisericile în cruce greacă decît cu monumentalitatea edificiilor anterioare prevăzute cu trompe. Caracterul profund grec al fațadelor se afirmă în absența nișelor. Ceva mai tîrziu au fost construite galerii alipite fațadei de vest pentru a sluji drept nartex și altele fațadei de nord pentru a oferi o priveliște spre valea rîului Eurotas.

În Epir, biserica Fecioarei-Parigoritissa (= Alinătoarea) de la Arta *(plan 34; il. 177)*, zidită între 1283 și 1296 de către despotul Nichifor I Comnenoducas (1271—1296) și soția sa, Ana Paleolog, nepoata împăratului Mihail, oferă o imagine a artei compozite dintr-o provincie ai cărei stăpînitori priveau înspre Constantinopol, acceptînd totodată tradițiile locale și chiar suferind influențele latine. Punctul de pornire este tipul cu trompe de colț, dar remaniat și combinat cu alte formule aflate pe atunci în vigoare. Deasupra naosului dreptunghiular, care se termină la est cu trei abside, se ridică o cupolă al cărei cerc de la bază a fost redus, ea fiind lăsată să se sprijine pe colonete în trei etaje, în consolă, care se sprijină la rîndul lor, la parter, pe opt stîlpi: de aici rezultă, în unghiuri, nișe comparabile cu acelea din bisericile cu trompe, dar a căror lățime se micșorează pe măsură ce etajele urcă și care au fiecare deasupra lor un arc treflat, în stil gotic pur. Între părțile superioare ale acestor nișe se întind patru bolți în leagăn, ce desenează o cruce greacă. Pentru despot și suita lui, după modelul vechilor sanctuare imperiale de la Constantinopol, s-au introdus din nou tribunele ce

lipsesc în bisericile contemporane din Grecia și din capitală. Naosul central este împrejmuit de un pronaos și de două galerii, una la nord și alta la sud. La exterior, biserica se prezintă ca un cub masiv, cu un aspect foarte sever, avînd două etaje de ferestre geminate. La etaje, frumosul parament celular, în maniera greacă, este împodobit cu brîie în dinți de ferăstrău, care ocolesc fațadele și se arcuiesc în jurul ferestrelor. La parter, biserica era înconjurată de porticuri la vest, la nord și la sud. Cupola centrală este încadrată de patru cupole de unghi, așa cum se obișnuia cu precădere la Constantinopol și în Macedonia, și chiar de o a șasea cupolă așezată în mijlocul fațadei vest, pe o arcatură ajurată.

5. PLANURILE BAZILICALE

Planurile bazilicale au rămas prin tradiție consacrate pentru mitropolii. Un asemenea plan a fost ales de eruditul arhiepiscop al Lacedemoniei, Nichifor Moscopoulos, pentru construirea, în 1291, a catedralei de la Mistra, unde fusese transferat sediul arhiepiscopiei din Sparta. Așa cum se cuvenea într-un oraș care era reședința strategilor, biserica a fost dedicată unui sfînt militar, Dumitru. Era o bazilică cu trei nave și cu acoperișul pe șarpantă. Părțile ridicate de Nichifor păstrează trăsăturile proprii școlii grecești: paramente celulare, abside cu trei laturi fără nișe.

La Trapezunt, catedrala ridicată fără îndoială de către Alexis I Comnen (1204—1222), avea aspectul unei bazilici cu trei nave, deasupra căreia, în centru, se ridica o cupolă. Dar, în capitala acestui tînăr imperiu, edificiul a fost prevăzut cu tribune de unde principii puteau asista la slujbele religioase. Biserica avea hramul Sfintei Fecioare și, datorită aramei aurite cu care se învelise cupola, căpătă epitetul de Chrysokephalos (cu creștetul de aur). După o formulă întîlnită adesea la Trapezunt, ea era precedată, la nord, de un portic cu bolți în leagăn și avea o absidă cu cinci laturi de un tip cunoscut de multă vreme

în inima Asiei Mici și atestat în Georgia din imediata vecinătate.

Învățatul egumen Pahomie a ales tot planul bazilical cu trei nave, care înlesnea circulația credincioșilor în edificiu, pentru biserica mînăstirii Panaghia Hodighitria pe care a zidit-o în cartierul Brontochion din Mistra înainte de anii 1314—1315 și chiar, după cît se pare, înainte de 1311—1312 *(il. 180)*. Această biserică a fost înălțată fără îndoială în urma numirii tînărului principe Manuel Cantacuzino, în 1308, ca guvernator permanent al Peloponesului. Edificiul a fost prevăzut cu tribune de unde reprezentantul împăratului putea asista la slujbe, după vechiul obicei al curții de la Constantinpol. Acest etaj de tribune, cu cele patru bolți în leagăn care suportă împingerile cupolei, capătă forma tradițională a unei biserici în cruce greacă înscrisă *(plan 35)*. Biserica reia astfel, sub aspecte proprii veacului al XIV-lea, formula care fusese prefigurată cu vreo șase sute de ani mai înainte în Sfînta Irina de la Constantinopol *(il. 77)*. Dealtfel totul, începînd cu numele său, leagă biserica Hodighitria de la Mistra de capitala Imperiului și meșterii de aici au rupt în chip deliberat cu practicile școlii grecești de care se mai legau încă Mitropolia și biserica Sfinților Teodori. La Hodighitria, ca și în numeroase biserici de la Constantinopol, cupola centrală este înconjurată de patru cupole de unghi și de o a șasea cupolă deasupra pronaosului. Spațiile dintre brațele crucii, la etaj, sînt acoperite de calote, după moda constantinopolitană, și nu de bolți în leagăn, după cum se obișnuia în Grecia. De la Constantinopol provin și planul absidei centrale cu șapte laturi și întreg aspectul părții terminale de la est, făcută dintr-un blocaj străbătut de straturi de cărămidă și decorată cu arcade. Această căutare de efecte pitorești, care provine dintr-un soi de impresionism arhitectural, după frumoasa formulare a lui G. Millet, contrastează cu severitatea paramentelor celulare îndrăgite de școala elenică. Însăși clopotnița este desigur, în ultimă analiză, o moștenire de la Occidentul latin,

primită însă prin intermediul Constantinopolului, unde cruciații construiseră una asemănătoare în secolul al XIII-lea la Sfînta Sofia, dinaintea ușii centrale a pronaosului. Tot de la Constantinopol fusese împrumutată și ideea porticurilor care încingeau biserica la sud, la vest și la nord, această ultimă latură oferind o minunată perspectivă spre valea rîului Eurotas. În interiorul edificiului, partea de jos a zidurilor fusese acoperită cu plăci de marmură, după modelul marilor sanctuare din capitală, pe cînd meșterii care ridicaseră Mitropolia se mulțumiseră doar să imite aceste placaje prin zugrăveli. Vom vedea de asemenea că o bună parte din frescele bisericii Hodighitria, dacă nu chiar toate, își trag obîrșia de la Constantinopol. Această biserică este o reală mărturie a școlii constantinopolitane, transplantată în coasta Taygetului.

Acest tip, care îmbina o bazilică la parter cu un plan în formă de cruce prevăzut cu cinci cupole la etajul tribunelor, a fost reluat adăugîndu-i-se o clopotniță și porticuri la vest și la nord, pe laturile care dădeau spre vale, la biserica mînăstirii Pantanassa, construită în jurul anului 1420 sub domnia despotului Teodor al II-lea Paleolog de către primul său sfetnic, Ioan Frangopoulos, care înțelegea să aducă astfel mulțumiri Fecioarei pentru binefacerile cu care socotea că îl copleșise *(il. 181)*. La exterior, biserica împletește severul parament celular al școlii grecești, care se menține în părțile principale, cu gustul modulației mai subtile venit de la Constantinopol: partea terminală de la est, cu absida centrală avînd șapte laturi și cu absidiole avînd șase laturi, este decorată cu două etaje de ferestre înconjurate de arcuri ce se sprijină pe coloane. Arcadele din partea de jos sînt lanceolate în maniera gotică. Între cele două etaje se desfășoară o zonă de decor în relief cu arcaturi răsturnate, care se termină în palmete. Clopotnița, la intersecția porticurilor de nord și de vest, ne amintește de monumentele din Franța prin arcadele sale frînte, prin acei *oculi* cu deschideri

treflate şi prin turnuleţele aşezate în cele patru unghiuri. Frescele bisericii vădesc acelaşi eclectism în folosirea tradiţiilor care se constituiseră la Mistra.

Faptul că tribunele amenajate la Hodighitria şi la Pantanassa nu au însemnat o simplă întoarcere de ordin estetic sau constructiv la o normă arhitecturală a trecutului, ci au răspuns unei necesităţi a vieţii despotatului ne este confirmat prin faptul că, în prima jumătate a veacului al XV-lea, arhiepiscopul Matei a pus să se transforme într-un etaj de tribune, cu plan în cruce greacă înscrisă, părţile înalte ale Mitropoliei ridicate în 1291 de către Nichifor Moscopoulos.

ARHITECTURA PROFANĂ

Pînă spre mijlocul veacului al XIV-lea, Marele Palat imperial nu mai slujise decît în rare ocazii la celebrarea ceremoniilor. Mai apoi fusese lăsat în părăsire. Prin anul 1350, caii, catîrii şi vacile păşteau în grădinile sale, iar femeile veneau să spele rufe în fialele vastelor sale curţi. În 1422, florentinul Buondelmonte nu mai văzu aici decît ruine.

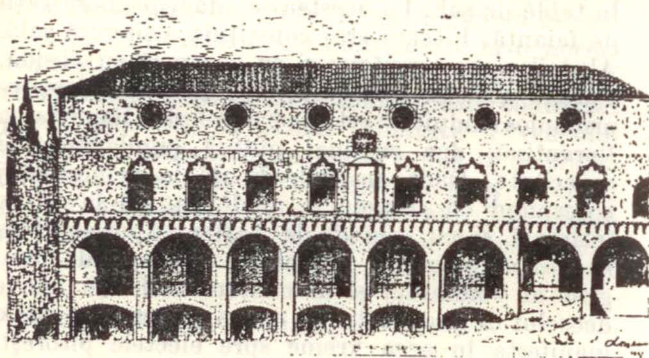
Paleologii, mai mult încă decît înaintaşii lor din familia Comnenilor, preferară palatul Blachernelor, pe care îl modificară şi îl amenajară. Lor li se datorează cel puţin cele două etaje ale palatului cunoscut în chip tradiţional sub numele de palatul lui Constantin Porfirogenetul, sau Tekfur Serai, ai cărui pereţi sînt împodobiţi cu plăci purtînd monograma lor *(il. 183)*. Parterul boltit, care dă spre curte prin două deschideri geminate, cu arcade, s-ar putea să fi fost construit în secolul al XII-lea, dacă nu chiar în al X-lea: zidurile sînt din asize de blocuri de piatră alternate cu trei straturi de cărămizi, după tehnica prevalentă în această epocă. Regăsim acelaşi apareiaj şi la faţadele etajelor, dar cu o bogăţie de ornamente caracteristică epocii Paleologilor. Deasupra ferestrelor se află cîte două arhivolte în retragere, la

care bolţarii de marmură colorată alternează cu cărămizi grupate cîte trei. Suprafeţele dintre ferestre conţin ornamente ceramoplastice în care domină romburile, alături de rozete sau motive în tablă de şah. La acestea se adăugau incrustaţii de faianţă. Fiecare etaj constituie o singură sală. Al doilea era prevăzut şi cu o capelă cu absidă. Faţada aceasta frumoasă, cu numeroase ferestre armonios rînduite, vesteşte palatele din Renaşterea florentină, dar cu mai puţină regularitate şi severitate. Dacă deschiderile de la primul etaj corespund cu cele de la al doilea, nu la fel se întîmplă şi cu cele de la parter. Apareiajul în *rustica* al palatelor florentine va răspunde unui gust al volumului şi al monumentalităţii foarte deosebit de predilecţia pe care Constantinopolul o manifesta în acea vreme spre efectele pitoreşti de policromie care, în strălucirea luminii, tindeau să dizolve forma arhitecturală în spaţiul ambiant. Palatele florentine vor avea mai mult înfăţişarea unor robuste fortăreţe militare cu forme bine conturate.

Dar la Constantinopol nu s-au mai clădit atunci mari construcţii imperiale, aşa cum se întîmplase în veacurile anterioare. Ca un semn al timpurilor, aristocraţii din capitală şi principii din teritoriile mărginaşe vor fi aceia care îşi vor construi reşedinţe noi. Retras în 1330, după ce căzuse în disgraţie, la mînăstirea Chora, Teodor Metohites, fost mare logothet al lui Andronic al II-lea, a cîntat într-un poem mîndra înfăţişare şi agrementele palatului pe care îl avusese la Constantinopol şi care fusese distrus de populaţie atunci cînd Andronic al III-lea îl osîndise la surghiun în 1328. Canale speciale aduceau aici apă din abundenţă. Curgînd în rîuleţe prin grădinile cu « pajişti vesele şi minunate », sau adunată în rezervoare sub lespezile care pardoseau încăperile, apa « alunga prin răcoarea ei arşiţa verii ». Ea alimenta de asemenea o piscină interioară şi, în afară, fîntînile destinate locuitorilor din vecinătate. În sfîrşit, reşedinţa avea un paraclis propriu înconjurat de « graţioase porticuri alcătuind un

fel de cunună a cărei strălucire era o bucurie a ochilor ».

La Niceea, Arta, Trapezunt, Mistra se ridicară palate princiare. Dintre acestea cel mai bine



Mistra. Palatul Paleologilor

păstrat, deşi era cel mai puţin însemnat, este palatul de la Mistra *(plan 36)*. În partea de nord a pieţei oraşului, pe o terasă care domina cartierul Brontochion, s-au construit mai întîi, fără îndoială de către primii strategi, o clădire rectangulară *(A)* şi ceva mai departe bucătăriile *(B)* cu rezervoarele lor de apă la subsol. Aceste construcţii au faţade severe, străpunse de rare ferestre lanceolate, după moda occidentală. Apoi, primii despoţi din familia Cantacuzinilor legară aceste două corpuri de clădiri cu un al treilea *(Gamma)* şi ridicară în prelungirea lor, la vest, o reşedinţă cu două etaje *(Delta)*, care avea mai multe încăperi şi era precedată la nord de un portic ce dădea spre oraşul de jos şi spre rîul Eurotas. În sala centrală de la primul etaj s-a amenajat o capelă. În sfîrşit, despoţii din familia Paleologilor (începînd din anul 1383) ridicară la vest de piaţa oraşului, în unghi drept cu aripa precedentă, o clădire mare cu trei etaje, pe faţada căreia se întindea la est un portic lung cu două etaje, a cărui platformă superioară forma un balcon dinaintea vastei săli a tronului, ce ocupa toată lăţimea edificiului *(il. 182)*. Ferestrele acestei săli au arcuri ogivale trilobate. În mijlocul faţadei înaintează în consolă nişa tronului, deasupra căreia se află însemnele Paleologilor. Partea de sus a zidurilor era străpunsă de mici ferestre rotunde (« ochi de bou »). Deşi utilizează elemente apusene, această faţadă este însufleţită de un gust al decoraţiei propriu epocii Paleologilor. Pînă la sfîrşitul său, arta bizantină a rămas sensibilă la farmecul culorii.

2. PICTURA MONUMENTALĂ

PICTURA RELIGIOASĂ

1. SECOLUL AL XIII-LEA

Ocuparea Constantinopolului de către latini, dacă nu a adus după sine o întrerupere completă în arta împodobirii cu miniaturi a manuscriselor, sau în pictarea icoanelor destinate unor particulari, a împins cel puţin bisericile din capitală, rămase în stăpînirea ortodocşilor, într-o asemenea stare de sărăcie încît nimeni nu se mai putea gîndi să decoreze vreuna dintre ele cu picturi murale: nici monumentele şi nici textele nu păstrează urmele unor mozaicuri sau ale unor fresce care ar fi fost executate în vremea aceea.

În ceea ce priveşte Niceea, unde împăratul şi curtea sa îşi transferaseră reşedinţa, nu putem decît să regretăm dispariţia frescelor din Sfînta Sofia sau a celor din mînăstirea Sosandra, a căror frumuseţe fusese lăudată de Nichifor Blemmides. Ele ne-ar fi dezvăluit contribuţia pe care a avut-o capitala provizorie a Imperiului la elaborarea picturii din secolul a XIII-lea.

În orice caz, se pare că aproape pretutindeni în teritoriile unde se vorbea limba greacă s-a accentuat reapariţia gustului pentru amploarea monumentală şi simplificarea formelor, ale cărui premise le-am putut observa pe la 1200 ca o reacţie împotriva decadenţelor manierismului caligrafic

din secolul al XII-lea. Slăbirea constrîngerilor impuse de un Imperiu centralizator şi dispariţia tutelei estetice a Constantinopolului par să fi fost propice înfloririi acestei arte ceva mai libere.

Patmos Frescele scoase la lumină în 1958 de sub picturile mediocre din secolul al XVIII-lea în capela Fecioarei din mînăstirea Sfîntul Ioan de la Patmos ilustrează o fază de tranziţie. Unele falduri mărunte, bărbile şi pletele păstrează ceva din manierismul şi din agitaţia întîlnite la Kurbinovo, dar sub aspectul unor formule secătuite prin repetiţie. În schimb, chipurile oferă într-un grad mai mult sau mai puţin pronunţat o forţă plastică şi un firesc ce anunţă capodoperele din viitorul apropiat. Tocmai compromisul între rămăşiţe şi inovaţii ne îndeamnă să datăm aceste fresce între anii 1210 şi 1220, într-o etapă a evoluţiei cu puţin anterioară picturilor din biserica Fecioarei-Acheiropoietos de la Salonic, pe care le prevestesc.

Salonic Atunci cînd Salonicul a fost eliberat de sub stăpînirea latinilor în 1222 de către despotul Epirului, Teodor I Anghel, şi cînd a devenit, sub domnia acestuia (1224–1230), capitala unui mic regat, vechea biserică a Fecioarei-Acheiropoietos a fost împodobită, pe la 1230, cu fresce avînd o factură largă şi simplificată, în care opoziţia culorilor ia locul linearismului. Ele sînt mult îndatorate, atît în privinţa chipurilor cît şi a faldurilor, vechilor mozaicuri din oraş. Veşmintele, scăpate de zigzagurile şi de circumvoluţiunile care le brăzdau în secolul al XII-lea, îşi regăsesc un ritm potolit. Salonicul pare să fi fost unul dintre centrele de unde s-au răspîndit artiştii care au promovat un stil nou.

Această măreţie cu aspect clasic, împinsă încă şi mai departe, fără îndoială prin jurul anului 1230, conferă o deplină frumuseţe figurilor viguros modelate ale celor şase episcopi şi diaconului din frescele, astăzi depuse în muzeul bizantin

de la Atena, care decorau absida bisericii Sfîntul Gheorghe de la Oropos (la granița dintre Attica și Beoția) *(il. 184)*. Anumite capete seamănă izbitor cu chipurile din biserica de la Mileševo, în Serbia, care este contemporană.

Serbia

Într-adevăr, acest stil a înflorit de asemenea în Serbia, unde a fost introdus de pictorii bizantini la care au apelat în cîteva rînduri stăpînitorii din partea locului. Este greu de precizat dacă acești artiști au venit de la Salonicul aflat în imediata vecinătate, de la Niceea, pe atunci înfloritoare și investită cu prestigiul de capitală, sau de la Constantinopol, de unde ei ar fi fugit pentru a scăpa de dominația latină. După mărturia semnăturii, care ia forma unei smerite invocări a milei lui Dumnezeu, un pictor grec, al cărui nume a dispărut din nefericire din inscripție, a decorat, în 1209, pentru marele jupan Vukan, fiul lui Ștefan Nemania, altarul și transeptul sud al bisericii Fecioarei de la Studenica. Artistul acesta a zugrăvit figuri solide cu gesturi simple și calme, ale căror sentimente par cu atît mai intense cu cît sînt redate cu o mare sobrietate de mijloace. Capul lui Hristos mort, marcat de o tristețe împăcată, este unul dintre cele mai uman emoționante din arta bizantină.

Tot niște pictori greci, pe care sfîntul Sava i-a adus pe la 1220 de la Constantinopol, dacă dăm crezare tradiției istorice, au decorat biserica Înălțării de la Žiča (Millet-Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, vol. I, pl. 53—54). Aici avem de-a face cu meșteri întîrziați, care rămăseseră credincioși linearismului din secolul al XII-lea: fără îndoială făceau parte dintre acei pictori care, în lipsa unor mari comenzi la Constantinopol, nu putuseră participa la reînnoirea stilului ce se desfășura în provincii și în teritoriile periferice.

Stilul monumental, pe cale de a se constitui la Studenica, a căpătat o mai mare amploare în picturile din biserica mînăstirii de la Mileševo,

zidită pe la 1236 de către unul din fiii lui Ștefan-Primul-încoronat, regele Vladislav (1234—1243). O uimitoare forță de expresie însuflețește nu numai chipurile pline ale ctitorilor și ale membrilor familiei lor (Vladislav, fratele său Radislav, tatăl lor Ștefan-Primul-încoronat, unchiul lor sfîntul Sava și bunicul lor Ștefan Nemania), ci și pe acelea ale personajelor din istoria sfîntă. Un simțămînt clasic al formei conferă atitudinilor o noblețe lipsită de răceală și tinde să restituie trupurilor volumul și greutatea de care le văduvise arta bizantină. Redarea emoțiilor poate atinge o măreție tragică, așa cum se întîmplă în Coborîrea de pe Cruce, unde Fecioara este ea însăși urcată pe scara din spatele Crucii, pentru a primi în brațe trupul Fiului ei, de obrazul căruia își lipește duios fața, pe cînd una din mironosițe își așază capul în mîna dreaptă a Mîntuitorului, iar cealaltă își duce mîna lui stîngă la obraz, în semn de jale.

Pornită din dorința de a reacționa împotriva tendințelor secolului al XII-lea, această artă găsește prilejul de a înflori în încercarea ei de a răspunde aspirațiilor tînărului regat al Serbiei, pe atunci în plină forță de expansiune, unde energiile individuale puteau să se desfășoare în voie. Nu știm cu certitudine ce naționalitate aveau autorii acestor fresce. Unii au crezut că pot citi numele lor — Gheorghe, Dumitru, Teodor — scrise în litere grecești sub o formă prescurtată alături de fiecare dintre cei trei sfinți cu același nume, dar nu ar fi imposibil ca aceste trei inscripții să fi fost făcute de șeful atelierului, pentru a indica locul rezervat personajelor respective. În orice caz, folosirea limbii grecești pare să indice că avem de-a face cu pictori de origine elenică. Arta de la Mileševo își trage obîrșia din imitarea unor mozaicuri paleocreștine de la Salonic, luminate încă de reflexele frumuseții antice. În numeroase panouri fondul albastru tradițional a fost înlocuit cu fondul de aur al mozaicului, copiindu-se pînă și rețeaua de cubulețe. S-au remarcat de asemenea unele asemănări izbitoare între anumite capete

de la Mileševo — de pildă îngerul ce li se arată mironosițelor dinaintea mormîntului — și chipurile unor sfinți din cupola bisericii Sfîntul Gheorghe de la Salonic. Cu toate acestea, exigențele unui gust clasic mai sever au dus la abandonarea fundalurilor de arhitecturi fantastice cu aspect baroc care, la Salonic, ca și în baptisteriul catedralei de la Ravenna, aveau drept scop să evoce viziuni cerești. O nouă prospețime a expresiei și o tendință generală către realism, deosebit de vădite în unele scene ca Întîmpinarea Domnului, Intrarea în Ierusalim sau Sărutul lui Iuda, par să se datoreze gustului clientelei locale și poate și atmosferei de mai mare libertate în care lucrau pictorii. Dar inspirația rămîne profund bizantină, datorită imperativelor religiei ortodoxe privind programele iconografice.

Maniera de la Mileševo se regăsește, într-un stadiu ceva mai avansat, în frescele din cupola și absida bisericii Sfinții Apostoli, ridicată în anii 1233 și următorii de către arhiepiscopul Arsene I, la Peć, unde fusese transferat de curînd sediul arhiepiscopiei din Serbia. Iconografia rămîne conservatoare. După modelul Sfinților Apostoli de la Constantinopol, s-a reprezentat în cupolă Înălțarea. Conca absidei cuprinde un Deisis, ca în vechile biserici din Cappadocia. Dedesubt se desfășoară o Împărtășanie a apostolilor. Figurile au o vigoare plastică demnă de Mileševo. Frescele din absidă au acea puritate și acea limpezime a coloritului care conferă picturii din secolul al XIII-lea în Serbia un farmec tineresc și lipsit de tristețe.

Stilul din această epocă a atins cea mai înaltă culme prin picturile realizate în biserica mînăstirii Sopočani, construită între anii 1258 și 1265 de către Ștefan Uroș, fratele și urmașul lui Vladislav. De o frumusețe adînc emoționantă, ele pot fi așezate în rîndul celor mai desăvîrșite capodopere ale artei universale. Ele oferă maximum de libertate compatibilă cu rigoarea indispensabilă picturii murale. Tradiția bizantină a dat una dintre cele mai puternice și mai măiestrite creații

ale sale în acest ansamblu, unde se poate vedea o afirmare a înaltului grad de civilizație atins de tînărul regat al Serbiei în vremea cînd ajunsese la o mare dezvoltare economică, datorită exploatării minelor. Și, ca semn al independenței unui stat ce nu uitase totuși patrimoniul la care Bizanțul îl făcuse părtaș, în absidă episcopii sîrbi se înșiruie în urma Ierarhilor greci.

Compozițiile, originale, sînt adaptate în chipul cel mai fericit cadrului arhitectural. O extremă sobrietate a prezidat la alegerea scenelor, restrînse ca număr, și, în interiorul majorității panourilor, la distribuirea personajelor. Nu ne aflăm dinaintea repetării unor clișee, ci a unei opere profund gîndite și simțite. Expresia personajelor atinge aici cea mai mare plenitudine, fără să dăuneze armonioasei eleganțe a facturii. În coloritul transparent și bogat predomină tonurile violete și verzi. Amploarea unui desen savant, intensitatea luminilor, un viguros modeleu în culoare dăruie figurilor o forță robustă. Adormirea Maicii Domnului *(il. 185)* arată la ce anvergură putea ajunge acest stil cînd dispunea de suprafețe imense pentru a se desfășura. Clasicismul artei de la Sopočani se confirmă pînă și în ornamentele pictate și sculptate unde, în maniera ordinului ionic din Grecia antică, frizele de ove sînt subliniate de un șir de perle și de răsucituri.

Mileševo, Peć, Sopočani reînnoadă tradiția picturii murale clasice așa cum supraviețuise ea în opere de tipul frescelor din Santa Maria Antiqua de la Roma. Ne aflăm departe de arta *fin de siècle* din epoca dinastiei Comnenilor.

Bulgaria

În Bulgaria, în aceeași vreme, pictura nu a cunoscut o înflorire comparabilă cu cea din Serbia. La Tîrnovo, capitala noului Imperiu bulgar, Ioan Asan al II-lea (1218—1241) a ridicat în 1230 o biserică întru cinstirea celor Patruzeci de soldați mucenici, a căror protecție îi asigurase victoria din acel an, la Klokotnița, asupra lui Teodor Anghel, împăratul de la Salonic. Neputînd

desigur să facă apel la artişti de la Constantinopol, el încredinţă decorarea bisericii unor pictori bulgari. Aceştia au copiat cu mare fidelitate faţă de iconografie şi stil manuscrisele constantinopolitane din secolul al XII-lea. Unul dintre cele mai sigure indicii asupra acestui fapt îl aflăm în împrejurarea că sfinţii, a căror viaţă a fost reprezentată în sinaxarul care acoperea pereţii şi desigur şi bolţile pronaosului, sînt aceia onoraţi la Constantinopol, fără nici una din adăugirile introduse în « prologurile » slave şi că, după mărturia inscripţiilor care le însoţesc, sărbătorile lor erau celebrate în ziua fixată de calendarul din capitala Imperiului bizantin. Culorile, dense şi vii, cu o preponderenţă a tonurilor de verde-închis, roşu-deschis şi brun sînt cele din miniaturi.

Cel mai important ansamblu din această epocă în Bulgaria este acela executat în 1259 la Boiana, la opt kilometri sud de Sofia, într-o biserică mai veche (de la sfîrşitul secolului al XI-lea sau de la începutul celui de-al XII-lea) şi în capela funerară cu două etaje, consacrată sfinţilor Nicolae şi Pantelimon, pe care a adăugat-o la vest sevastocratorul Caloian — văr al ţarului domnitor Constantin Asan — împreună cu soţia sa, Desislava. Aceste picturi, realizate fără îndoială de artişti bulgari, rămîn foarte conservatoare prin stil: personajele sînt lipsite de volum şi au atitudini rigide; proporţiile lor sînt zvelte şi mişcările ţepene. Răstignirea păstrează acea reţinere severă pe care o avusese în secolele anterioare, fără să fie cu nimic influenţată de pateticul stăpînit care se exprima pe atunci în arta Serbiei la Mileševo şi la Sopočani. Profesorul A. Grabar a arătat că iconografia picturilor de la Boiana se inspira direct din modelele constantinopolitane aparţinînd secolelor al XI-lea şi al XII-lea. Astfel, scenele din viaţa sfîntului Nicolae cuprind două episoade proprii Constantinopolului: un anume Demetrius salvat de la un naufragiu şi miracolul covorului răscumpărat de la bătrînul meşter sărac al cărui patron era sfîntul. În plus, pictorul Boianei a copiat două icoane ale lui Hristos deose-

bit de vestite în capitala Imperiului: aceea de la poarta Chalké şi aceea a lui Hristos Evergetul (= Binefăcătorul), existentă în mînăstirea cu acelaşi nume. Însuşi epitetul, de un tip răspîndit în acea epocă, răspunde nevoii pe care oamenii o simţeau de a-şi întări credinţa în bunăvoinţa lui Dumnezeu. Anumite elemente îşi fac apariţia, inspirate din dorinţa de înnoire care va creşte tot mai mult în deceniile ulterioare. Personajele devin mai numeroase, la fel ca şi notaţiile realiste. În Pogorîrea în Iad, Melhisedec este alăturat grupului tradiţional format din David şi din Solomon, şi tustrei sînt înveşmîntaţi ca împăraţii. La stînga, Abel, însoţit desigur de Isaia şi de Ieremia, este reprezentat ţinînd toiagul de cioban. În Schimbarea la Faţă, Iacob este înfăţişat căzînd abrupt pe spate şi acoperindu-şi ochii cu amîndouă mîinile. Pe masa Cinei s-a aşezat hrana obişnuită a ţăranilor bulgari: pîine, ridichi şi usturoi, în locul peştilor din iconografia tradiţională. O notă nouă reprezintă şi trăsăturile cu adevărat copilăreşti pe care le-a căpătat obrazul Pruncului Iisus, sau acel aer de blîndă tristeţe ce se îmbină cu gravitatea chipului în figura lui Hristos adult. Ca şi în Iugoslavia, portretele ctitorilor, Caloian şi soţia sa, şi ale suzeranilor lor, Constantin Asan şi soţia sa Irina, au fost executate cu multă grijă. Această predilecţie pentru portret se remarcă şi în capetele unor sfinţi care îşi pierd caracterul de spiritualitate uşor convenţională şi capătă un aer de individualitate mai apropiată de viaţa pămîntească. Coloritul bogat şi nuanţat tinde să redea tonul exact al obiectelor. Cu toate acestea, modeleul carnaţiei nu are amploarea monumentală din Iugoslavia. El este obţinut prin delicata juxtapunere de tonuri galbene, verzi şi cafenii, pensulate foarte uşor.

Trapezunt

Lucrările de curăţire întreprinse începînd din anul 1957 sub conducerea domnului D. Talbot Rice au scos la iveală în Sfînta Sofia de la Trapezunt frescele pictate pe la 1250 sub Manuel I Comnen

(1238—1263). Prin robusta plenitudine a figurilor şi vigoarea expresiei ele se înrudesc cu Sopočani, atestînd astfel că stilul monumental era practicat şi în alte părţi decît în teritoriile supuse influenţei Salonicului *(il. 187)*.

Veneţia În această propăşire a şcolilor locale şi chiar naţionale, înlesnită de recesiunea provizorie a Constantinopolului, Veneţia a deţinut un loc deosebit, corespunzător situaţiei istorice proprii. Instalată ca stăpînă în capitala Imperiului, a putut aduce de aici la ea acasă artişti, opere şi materiale. Graţie colaborării meşterilor sticlari bizantini, meşterii din atelierele de la Murano au început să fabrice cubuleţe pentru mozaicuri. Pe la 1220 constatăm cum încep să acţioneze noi influenţe bizantine, aşa cum o dovedesc, în braţul occidental al bisericii San Marco, Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor, sau Iisus făcînd gestul binecuvîntării şi Fecioara orantă, înconjuraţi amîndoi de prooroci. Tipurile iconografice şi splendoarea coloristică sînt incontestabil de origine bizantină. Robusteţea formelor se poate trage tot atît de bine din stilul nou pe cale de a se constitui în peninsula balcanică, ca şi din arta romanică a Occidentului de care anumiţi cercetători au vrut uneori să o lege.

Aflîndu-se ea însăşi de acum înainte în fruntea unui nou imperiu, Veneţia se socoti drept renovatoarea Imperiului creştin al lui Constantin şi Iustinian. Aşa cum a arătat foarte bine dl. Demus, această convingere îi întări tendinţele de a căuta modele în trecutul creştin al Constantinopolului şi al Răsăritului. Una dintre cele mai bune mărturii despre această întoarcere deliberată către operele paleocreştine ne este oferită de mozaicurile care, în cursul secolului al XIII-lea, au fost executate în cele şase cupole de pe braţele de vest şi de nord ale pronaosului Sfîntului Marcu. Ele ilustrează principalele episoade din primele două cărţi ale Pentateucului (Facerea şi Ieşirea) de la facerea lumii pînă la minunile lui Moise în pustie. Pentru

toate scenele Facerii aceste mozaicuri s-au inspirat dintr-un manuscris împodobit cu miniaturi din secolul al V-lea sau al VI-lea, care era probabil foarte apropiat de Geneza Cotton, ale cărei fragmente sînt păstrate la British Museum. În afara asemănărilor iconografice foarte apropiate, şi într-un caz şi în celălalt se remarcă acelaşi gust pentru naraţiunea pitorească, moştenit din arta romană, iar realismul anecdotic din scena construirii Turnului Babel se poate compara cu acela din scenele de pe Columna lui Traian. Dar, odată cu trecerea anilor, au intervenit şi unele prefaceri. Cele două antepenultime cupole ale braţului de nord, care zugrăvesc scenele istoriei lui Iosif, dovedesc pe la 1260 un simţ al volumului în care se poate vedea efectul noii predilecţii de care se bucura pe atunci sculptura la Veneţia. În ce priveşte ultima cupolă, aceea a Minunilor lui Moise, executată în 1280, fundalurile de arhitecturi şi de peisaje vin fără îndoială din Constantinopolul Paleologilor, la fel ca şi figurile elegante cu proporţii zvelte. Tot din operele constantinopolitane s-ar părea că a împrumutat Veneţia simţul unei compoziţii mai aerate şi mai bine echilibrate, vioiciunea gesturilor şi a mişcărilor. Constantinopolul, redevenind capitala Imperiului, îşi exercita din nou prestigiul.

Un alt exemplu al întoarcerii Veneţiei la modelele artei paleocreştine ni-l oferă la San Marco mozaicul de pe bolta capelei San Clemente, care îi înfăţişează pe Patriarh şi pe Doge aşteptînd sosirea moaştelor patronului bisericii *(il. 188)*. În preajma Patriarhului se află episcopii din oraşele maritime, pe cînd Dogele este însoţit de garda sa personală. Imitarea mozaicului cu Iustinian şi Maximian din San Vitale de la Ravenna este bătătoare la ochi. Dar, în acelaşi timp, apare un gen care avea să cunoască o mare vogă la Veneţia şi care va triumfa cu Gentile Bellini şi Carpaccio, acela al reprezentării sărbătorilor oficiale. El urma să fie ilustrat puţină vreme după aceea, în jurul anului 1260, la Sfîntul Marcu prin panourile de mozaic înfăţişînd rugă-

ciunile înălţate sub cîrmuirea dogelui Vitale Falier, în 1094, pentru regăsirea trupului sfîntului Marcu, a cărui urmă se pierduse în timpul lucrărilor de reconstrucţie a bisericii, apoi descoperirea moaştelor şi, în sfîrşit, transferarea lor în biserică. Veneţia a găsit formulele ei particulare: Demus a făcut interesanta observaţie că, în subiectele privind istoria bisericii din acest oraş, dogele este totdeauna subordonat patriarhului şi că, în teama lor de a-l vedea deţinînd o putere cu caracter dinastic, veneţienii nu l-au reprezentat niciodată tronînd, nici rugîndu-se lui Hristos sau Fecioarei, nici investit de către aceştia, spre deosebire de ceea ce se întîmpla cu basileul bizantin. Ei n-au figurat dogi aflaţi în viaţă nici măcar în mozaicuri.

2. EPOCA PALEOLOGILOR

Deisis-ul din Sfînta Sofia de la Constantinopol

După ce a redevenit capitală a Imperiului în 1261, Constantinopolul şi-a reluat rolul de centru al artei creatoare şi strălucitoare, dînd tonul provinciilor şi ţărilor învecinate. Primul panou de mozaic executat în anii următori Restauraţiei, poate chiar spre a aduce prinos cerului pentru victoria lui Mihail al VIII-lea Paleologul, este compoziţia Deisis din tribuna de sud a Sfintei Sofia, unde a înlocuit un mozaic mai vechi *(il. 191)*. Ea ne apare încă drept o operă de tranziţie. Figura chinuită a lui Ioan Botezătorul este desenată în trăsături arcuite, după procedeele grafismului aflat în vigoare în veacul al XII-lea. Dar se pot deosebi de asemenea şi caracterele unui stil nou. Tehnica picturii cu penelul, mai mult decît a vechiului mozaic, a inspirat fineţea desenului şi gingăşia unui colorit în semitonuri. Contururile chipului se estompează cu moliciune. Tonurile albastre le înlocuiesc pe cele verzi în redarea umbrelor. Factura nu mai este lineară, ci picturală. Un aer de umană blîndeţe şi chiar de nelinişte învăluie chipurile, alungînd severitatea secolelor

precedente. Imagini transpuse ale Constantinopolului ce renaşte, dar rămîne marcat de încercările prin care a trecut, pot fi socotite Fecioara cu frumosul chip trist şi mai mult încă Prodromul cu privirea încărcată de mîhnire, ce par să-şi asume întreaga nefericire a lumii. Capul lui Hristos exprimă mila şi îndurarea. Firele bărbii sînt arcuite spre stînga parcă de bătaia vîntului şi artistul, încă nesigur în căutarea sa de efecte mai aproape de uman, a imprimat ochiului stîng al Mîntuitorului un strabism divergent.

Parigoritissa de la Arta

Tot un produs al unei arte de tranziţie întîlnim în mozaicurile reprezentînd Pantocratorul şi proorocii în cupola bisericii Parigoritissa de la Arta, către 1290. La anumite figuri prezentate frontal rămîne întipărit un conservatism care le înrudeşte cu acelea de la Daphni *(il. 190)*. Dimpotrivă, altele, mai realiste şi în atitudini frămîntate, chiar patetice, sînt realizate în maniera proprie celei de-a două jumătăţi a secolului al XIII-lea *(il. 189)*.

Caracterele stilului renaşterii din vremea Paleologilor

După opera de redresare şi de consolidare întreprinsă de Mihail al VIII-lea (1261—1282), sub domnia fiului său Andronic al II-lea (1282—1328), pictura, ca şi umanismul, înfloriră atît la Constantinopol, cît şi în alte regiuni ale Imperiului în sînul unei societăţi dintre cele mai rafinate. Reînvierea religiozităţii, căreia însuşi împăratul, datorită temperamentului său personal, îi dădu un nou imbold prin dărnicia sa şi aceea a înalţilor dregători de la curte faţă de călugări, au avut drept rezultat întemeierea unor noi mînăstiri sau înfrumuseţarea celor vechi şi au procurat pictorilor numeroase comenzi. La Constantinopol şi la Salonic mai multe edificii au fost din nou decorate cu mozaicuri, artă care străluceşte atunci cu ultimele sclipiri. Stilul, care atinse în această epocă maturitatea, avea să se impună asupra

restului evoluţiei artei bizantine. El a fost numit de către istorici stilul Paleologilor. Salvat prin criza din veacul al XIII-lea de primejdia care îl ameninţa de a se împotmoli în repetarea formulelor manieriste din anii 1160 şi următorii, şi hrănit din experienţele noi care au putut fi realizate în teritoriile mărginaşe, el a căutat să răspundă aspiraţiilor păturilor cultivate, dar neliniştite, devenite tot mai conştiente de particularităţile patrimoniului lor ancestral de civilizaţie. Curentele mistice profunde nu au împiedicat ca grelele încercări suferite în trecut sau acelea bănuite în viitor să tindă către o anume predominare a sensului uman asupra sensului sacramental sau al autorităţii. Această artă părăseşte înălţimile de semeaţă şi senină spiritualitate unde o menţinuse, pe vremea dinastiei Macedonene, încrederea pe care o avea Imperiul în solida şi reala sa superioritate asupra restului lumii locuite. Ea se apropie mai mult de credincioşi.

Pe de altă parte, stilul paleolog poartă pecetea întreruperii picturii murale la Constantinopol sub Imperiul latin, şi, dimpotrivă, a persistenţei practicării picturii de icoane şi de manuscrise. Viziunea monumentală este în general înlocuită de aceea a picturii de şevalet, cu preponderenţa acordată subtilităţii de execuţie, valorilor tactile şi expresiei psihologice. Mozaicul a cedat locul frescei, nu numai din cauza sărăcirii vistieriei imperiale, ci şi pentru că răspundea în mai mică măsură exigenţelor esteticii noi.

Doritoare să se înnoiască şi să-şi lărgească sursele de inspiraţie, arta Paleologilor împrumută adesea subiecte sau motive ornamentale din miniaturile vechilor manuscrise care se bucurau de mare preţuire în rîndurile cărturarilor. De asemenea, ea caută modele, fie prin intermediul miniaturilor, fie prin examinarea directă a operelor încă existente ale artei antice, iar aceasta, printr-un fenomen lesne de înţeles într-o epocă de umanism, a cunoscut o recrudescenţă de apreciere, aşa cum ne-o dovedesc epigramele şi *Descrierile* unor opere de artă făcute de Manuel

Philes, el însuşi foarte sensibil faţă de calităţile formei plastice. Basoreliefuri antice au fost reprezentate de nenumărate ori în pictura murală sau în aceea de pe mobile. Dar, mai ales, arta antică i-a iniţiat pe artişti în tainele racursiului, ale figurilor văzute din spate sau din profil pierdut. Arta paleologă adaptează această lecţie a trecutului la gustul timpului. Într-adevăr, spiritul baroc, care şi-a făcut simţită acţiunea în arhitectură, a aflat în starea de sensibilitate a epocii împrejurările favorabile pentru a se introduce prin mai multe căi şi în pictura murală. Aceasta urmăreşte să emoţioneze spectatorul prin exprimarea simţămintelor şi a emoţiilor cu ajutorul gesturilor, atitudinilor, adesea forţate, încetinelii sau vioiciunii mişcărilor care învolburează faldurile. Privirile devin expresive. Fizionomiile se diversifică din ce în ce mai mult. Impresiile pe care artiştii caută adesea să le producă sînt cele de duioşie sau de melancolie, atunci cînd nu evocă vreo dramă patetică. Le place să reprezinte scene din viaţa de familie, bogate în amănunte pitoreşti. Alteori, redau în chip impresionant chinurile iadului sau înfricoşarea născută din vedeniile cereşti. Lăsînd să predomine gustul naraţiunii, căruia înaintaşii lor îi cedaseră treptat începînd de pe la mijlocul veacului al XI-lea, ei sporesc numărul personajelor sau al accesoriilor şi tratează subiecte noi, împrumutate nu numai din povestirile evanghelice, ci şi din viaţa Fecioarei, din Imnul Acatist şi din vieţile sfinţilor, chiar dacă pentru a le ilustra sînt siliţi să reia schemele iconografice folosite mai demult pentru temele cu conţinut similar: numeroase scene din viaţa Fecioarei se inspiră din episoadele vieţii lui Hristos, iar Adormirea sfinţilor este copiată după aceea a Maicii Domnului. Se văd astfel limitele pe care tradiţia le impunea capacităţilor de reînnoire ale artei bizantine. Scenele Copilăriei lui Hristos sau a Fecioarei, Patimile Mîntuitorului, martiriul sfinţilor răspundeau sentimentalismului epocii.

Pierzînd simţul efectelor de măreţie care puteau fi obţinute din simplitatea fundalului, pictorii îl încarcă în panourile lor cu arbori, stînci cu contururi abrupte sau arhitecturi, cu aspect adeseori fantastic, ale căror modele au fost împrumutate din manuscrise. Formula, frecventă, a peretelui de fond încadrat de două construcţii laterale aşezate pieziş, vine de la decorurile teatrale din Antichitate, a căror amintire se păstrase în arta miniaturilor, care, la rîndul ei, o preluase din marea pictură murală. Răspunzînd predilecţiei baroce pentru formele curbe, edificiile circulare se îmbină cu altele de formă dreptunghiulară. Proporţiile lor sînt adesea zvelte, ca şi acelea ale numeroaselor biserici contemporane, iar personajele zugrăvite sînt şi ele alungite. În partea superioară, elegante porticuri îşi proiectează pe cer colonadele lor fine. Adesea între clădiri sînt întinse lungi draperii arcuite. Aceste construcţii sînt tratate mai degrabă ornamental decît realist, întrucît dimensiunile lor sînt prea mici în comparaţie cu personajele pentru ca acestea din urmă să poată locui în ele. Nevoia de a umple fundalurile duce astfel şi la sporirea numărului inscripţiilor care lămuresc subiectele tratate sau figurile reprezentate.

Pictorii, la fel ca şi unii dintre contemporanii lor, au privit problemele estetice cu o atenţie ale cărei urme se regăsesc în epigramele şi în *Descrierile* unor opere de artă făcute de Manuel Philes. Ei au căutat cel mai adesea să producă o impresie generală de graţie sprintenă şi aeriană. Proporţiile personajelor se alungesc, prefigurînd arta lui El Greco, şi zvelteţea lor este pusă şi mai mult în valoare de fluiditatea desenului şi vioiciunea mişcărilor. Faldurile veşmintelor sînt indicate prin linii clar desenate, care străbat figurile în loc să le circumscrie, aşa cum se întîmplase din ce în ce mai mult în manierismul veacului al XII-lea, iar acum ele respectă volumul formelor. Gama culorilor se îmbogăţeşte cu nuanţe noi de verde, galben-sulfuros, roşu-strident, un albastru-cenuşiu destul de rece.

Ele permit obţinerea unor efecte de atmosferă şi producerea unei impresii de somptuozitate, adesea cam ţipătoare.

Pe de altă parte, simţul volumului şi al construcţiei spaţiului îi fac pe artişti să modeleze mai mult sau mai puţin viguros formele trupului şi să distribuie accesoriile în aşa fel încît să scandeze succesiunea planurilor. Liniile oblice ale fundalurilor de arhitecturi şi de peisaje întăresc senzaţia de adîncime. Convergenţa liniilor înspre o axă situată undeva în spatele scenei, după un procedeu venit, prin intermediul miniaturilor, din pictura elenistică, devine mai frecventă şi se întîmplă ca ea să coexiste în acelaşi panou cu perspectiva inversă. Niciodată însă pictorii din vremea Paleologilor nu au fost preocupaţi de problemele perspectivei lineare, nici de naturalism—caracteristice artei din Quattrocento—şi astfel se poate măsura profunda deosebire de spirit care desparte Renaşterea italiană de renaşterea Paleologilor. De asemenea, spre deosebire de confraţii lor italieni, bizantinii nu au căutat exactitatea anatomică. Pînă la sfîrşit, arta bizantină va rămîne credincioasă năzuinţei spre transcendenţă, care situează chiar şi cele mai familiare scene în lumea visului şi a legendei, şi nu va participa la strădania de cucerire a structurilor realului ce va însufleţi arta italiană.

Cu toate acestea, o consecinţă a mai marii libertăţi de care s-a bucurat arta sub Paleologi se manifestă în importanţa pe care o capătă personalitatea artiştilor. Pe cînd în ansamblurile din vremea Macedonenilor şi Comnenilor unitatea voită a stilului împiedica cel mai adesea să se distingă cu certitudine partea diferiţilor colaboratori, pictorii din epoca Paleologilor vădesc în chip frecvent mai multe maniere şi semnăturile artiştilor devin mai numeroase în Macedonia, ca şi în Grecia propriu-zisă. Deosebirile se accentuează de la un edificiu la altul şi astfel se pot urmări etapele carierei unor anumiţi artişti.

Kariye Djami Cel mai însemnat ansamblu de mozaicuri din epoca lui Andronic al II-lea, care ne ajută să percepem în chip concret tendinţele estetice fundamentale ale renaşterii paleologe, este acela pe care logothetul vistieriei generale, Teodor Metohites, el însuşi un umanist cu spirit novator, l-a executat pe cheltuiala sa proprie, între anii 1315 şi 1320, în naosul şi în cele două nartexuri ale bisericii Mîntuitorului din Chora (numele turcesc: Kariye Djami), pe care a înzestrat-o de asemenea cu un exonartex şi un paraclis la sud. Strălucirea coloritului lor şi fineţea execuţiei pot fi apreciate la justa lor valoare în urma lucrărilor de curăţire întreprinse între 1948 şi 1958 de către « Byzantine Institute » sub conducerea lui P. Underwood. Dintre mozaicurile naosului nu au mai rămas decît trei: pe faţa de vest a stîlpilor de pe laturile absidei, figurile în picioare ale lui Hristos şi Fecioarei cu Pruncul, care vor fi constituit într-un anume fel ultimele icoane ale iconostasului, precum şi Adormirea Maicii Domnului deasupra uşii de la vest. Dar mozaicurile care împodobeau calotele, bolţile şi lunetele celor două nartexuri s-au păstrat aproape în întregime. Rînduiala decorului vestibulurilor era mai puţin riguros fixată prin tradiţie decît aceea a naosului, gustul epocii pentru scenele narative aflînd aici prilej de satisfacţie deplină. Ideea fundamentală care a prezidat la alegerea subiectelor a fost aceea a unei introduceri la ilustrarea operei de mîntuire care era figurată în naos. Mozaicurile din esonartex înfăţişau episoadele Copilăriei Mariei, după datele Protoevangheliei lui Iacov. Într-una din cupole era reprezentat Hristos în bust, înconjurat de patriarhii şi de reprezentanţii celor douăsprezece triburi ale lui Israel. În cealaltă Fecioara era însoţită de cei şaisprezece regi ai Israelului, de Daniel şi de cei trei tineri iudei în cuptorul încins, precum şi de Moise împreună cu tovarăşii săi. Vom nota ca o formulă ce se bucura de trecere în această epocă împărţirea pe verticală a cupolelor în triunghiuri alungite, cu ajutorul

unor benzi radiale. Mozaicurile din exonartex reprezentau scene din viaţa lui Hristos, începînd cu Drumul spre Betleem şi Recensămîntul în faţa lui Quirinius, pînă la întîlnirea cu Ioan Botezătorul şi Ispitirea. « Marile praznice » fuseseră fără îndoială înfăţişate la locul lor firesc în naos.

Stilul paleolog atinge aici cea mai delicată formă de expresie, fără a scăpa totdeauna de manierismul care îl pîndea. Aproape toate mozaicurile din nartex sînt tratate ca tot atîtea subiecte de gen, pline de sentimentalism şi de amănunte pitoreşti sau familiare, dar pe care un temperament poetic, slujit de o viguroasă cultură artistică şi de un meşteşug iscusit, le transformă în viziuni de legendă. Curentul de cercetare a naturii, la care lua parte foarte activă pe planul ştiinţific Teodor Metohites, se îmbină aici cu o religiozitate foarte profundă. Coloritul contribuie la crearea atmosferei de miraculos prin folosirea celor mai rafinate nuanţe de roz, albastru-deschis, verde şi auriu. Personajele au cîteodată o mişcare dansantă. Unii cercetători au fost îndemnaţi să creadă că mozaicarii au avut în faţa ochilor unul sau mai multe manuscrise apropiate prin stilul alert, pitoresc şi oarecum şăgalnic, de Rotulul lui Iosua.

Panoul cu Primii şapte paşi pe care i-a făcut Maria la vîrsta de şase luni este o capodoperă de intimitate familială şi totodată de nobleţe *(il. 192)*.

Scene ca Drumul spre Betleem (în care fiul lui Iosif, cu desaga în spinare, precede asinul pe care stă Fecioara) şi Fuga în Egipt, de o execuţie extrem de fină, au un farmec idilic cu personajele lor zvelte pînă la gracilitate, mişcările vii, faldurile uşoare, arborii mărunţi şi peisajele cu munţi şi oraşe fanteziste, cu casele acoperite de terase sau de ţigle roşii şi albastre, scăldate într-o lumină mediteraneană.

Alte scene ca Distribuirea lînei de purpură sau Recensămîntul în faţa proconsulului Quirinius — subiect tratat destul de rar — atestă arta cu

care mozaicarul ştia să repartizeze dinaintea unor vaste fundaluri de arhitecturi, de o complicaţie barocă, numeroasele personaje, dar cu atitudini mereu elegante şi expresive.

În paraclisul de sud, menit să adăpostească mormintele, decapajele făcute de « Byzantine Institute » au scos la lumină, de sub tencuielile turceşti, fresce care se numără printre cele mai originale capodopere ale picturii bizantine prin frumuseţea şi fluiditatea desenului, vigoarea modeleului, amploarea şi echilibrul compoziţiilor, nobleţea figurilor, bogăţia coloritului. Înrudirea cu mozaicurile din biserică şi din nartex este atît de strînsă, încît P. Underwood a presupus că aceiaşi artişti ar fi executat « cartoanele » pregătitoare. Este vorba în orice caz de opere contemporane. Frescele din partea răsăriteană au drept scop să ilustreze doctrina privind Învierea: în absidă, Pogorîrea în Iad *(il. 194)* înlocuieşte imaginea tradiţională a Fecioarei şi este precedată, pe arcul din faţa concei, de Învierea fiicei lui Iair şi aceea a fiului văduvei. Pe bolta centrală şi pe lunetele adiacente se desfăşoară Judecata de Apoi.

Frescele din partea apuseană, dominate de cupolă, o preamăresc pe marea ocrotitoare şi mijlocitoare întru iertarea păcatelor, Fecioara. În cupolă, bustul Mariei cu Pruncul este înconjurat de doisprezece îngeri. Pe pandantivi, cei patru evanghelişti, care sînt aşezaţi la baza cupolelor consacrate Pantocratorului, sînt înlocuiţi de patru sfinţi poeţi, autori ai unor imnuri care slăvesc Născătoarea: Ioan Damaschinul, Cosma (frate adoptiv şi tovarăş al celui de mai înainte), Iosif (călugăr de origine siciliană care a trăit la Salonic, apoi la Constantinopol în veacul al IX-lea) şi de Teofan (călugăr de la Sinai, care a stat la Constantinopol prin anii 813 şi următorii chiar în mînăstirea Chora, unde a fost îngropat în 845, după ce fusese mitropolit al Niceii între 843 şi 845). Dedesubt, pe lunete şi pe arcuri, sînt înfăţişate episoade din Vechiul Testament care,

după mărturia anumitor texte ale imnografilor pictaţi pe pandantivi, erau socotite, printr-un simbolism cu aspect poetic, ca prefigurări ale Fecioarei: aşezarea chivotului şi a obiectelor liturgice în templul lui Solomon, Visul lui Iacov şi lupta lui cu îngerul, Moise şi rugul ce arde şi nu se mistuie şi din a cărui pară de foc apare un medalion cu bustul Fecioarei cu Pruncul, Profeţia lui Isaia privind venirea Mîntuitorului, Îngerul ucigîndu-i pe asirieni în faţa Ierusalimului, Aaron şi fiul său dinaintea altarului.

Raţiunile care au determinat alegerea subiectelor şi referirea precisă la imnografi denotă că autorul programului cunoştea temeinic literatura ecleziastică. Această artă savantă în sursele sale de inspiraţie, ca şi în tehnica sa, este arta păturilor în care cultura şi sensibilitatea se îmbogăţeau reciproc. Sfinţii militari ca şi îngerii din cupolă adaugă frumuseţii idealizate a prototipurilor lor rafinamentele unei noi eleganţe. Frumuseţea chipurilor se împleteşte cu cea mai subtilă delicateţe în desenul membrelor şi al veşmintelor. Şi, de nenumărate ori, atitudinile devin sinuoase, vestind stilul gotic « internaţional » sau « courtois » de la începutul secolului al XV-lea.

Kilisse Djami şi Pammakaristos

La Constantinopol, s-au decorat cu mozaicuri cel puţin încă două construcţii în timpul domniei lui Andronic al II-lea Paleologul: exonartexul din Kilisse Djami şi capela funerară ridicată pentru Mihail Glabas Tarkaniotes (mort în 1315) de către văduva sa, călugăriţa Marta, lipită de latura de sud a bisericii Pammakaristos (Fetiye Djami). Regăsim aici în cupole procedeul compoziţiei care constă în a despărţi radial, în jurul unui medalion central, triunghiuri separate între ele prin chenare late şi în interiorul cărora se află cîte un personaj.

La Kilisse Djami, în cupola de sud, Fecioara este înconjurată de opt regi din Vechiul Testament, strămoşii ei. Cubuleţele fondului de aur al cupolei mediane au fost smulse pentru a se

recupera metalul prețios pe care îl conțineau; figura lui Hristos, care era înscrisă în curcubeul inelar ce se mai vede încă, a dispărut de asemenea. Ea era înconjurată de doi dregători ai palatului imperial și de prooroci. Cupola de nord adăpostea personajele din genealogia lui Hristos.

În cupola capelei funerare de la Fetiye Djami, doisprezece prooroci, în atitudini pline de viață, îl înconjură pe Pantocrator al cărui chip, de o mare blîndețe, este plin de tristețe și chiar de resemnare. Execuția nu are finețea ușor prețioasă de la Kariye Djami și, poate tocmai datorită atenției mai mici acordate formei și coloritului, aceste opere ni se par mai apropiate și mai umane. Lucrările de degajare efectuate de « Byzantine Institute » au scos la iveală în absidă un Deisis, al cărui Hristos, calificat printr-o inscripție ca Preabunul (Hyperagathos), tronează în concă, pe cînd Fecioara și Ioan Botezătorul sînt înfățișați în picioare în cîte o nișă din pereții laterali: un asemenea subiect și epitetul dat lui Hristos se explică foarte bine în absida unei capele ridicate în scopul de a asigura mîntuirea unui defunct. Dintre cele opt scene care decorau părțile de sus ale pereților doar Botezul s-a păstrat pînă în zilele noastre.

Salonicul și școala macedoneană Picturile păstrate în bisericile din Macedonia și din Serbia oferă un anumit număr de trăsături comune, care îi autorizează pe cercetători să vorbească despre o școală macedoneană, al cărei centru — sau unul dintre centre? — ar fi fost Salonicul. Aceste trăsături sînt corporalitatea volumelor, amploarea faldurilor veșmintelor, gustul pateticului și al realismului expresiv în gesturi și fizionomii, opozițiile marcate prin culori complementare. Personajele robuste cu fețe late contrastează cu figurile fragile, de o noblețe purificată, ce se bucurau de apreciere la Constantinopol. Pe cînd pictorii din capitală își concepeau idealul estetic după elegantele modele ale vechilor

manuscrise, cei din școala macedoneană își împrospătau inspirația prin observarea naturii.

Descoperirea la Salonic a unor fresce în biserica Sfînta Ecaterina, în capela Sfîntul Eutimie (anexată la sud-estul bazilicii Sfîntul Dumitru), în biserica Sfîntul Nicolae Orfanos, precum și a unor mozaicuri și fresce în biserica Sfinții Apostoli ne-au edificat mai bine despre rolul pe care acest oraș l-a jucat în constituirea și răspîndirea acestui stil.

Frescele din Sfînta Ecaterina, încă inedite, pe care St. Pelekanides le-a curățat de tencuielile turcești, reprezintă în naos principalele „minuni" săvîrșite de Hristos, începînd cu Nunta din Cana pînă la Pescuitul miraculos în lacul Ghenizaret (Tiberiada). În absidă se văd cei patru mari dascăli și ierarhi ai bisericii grecești din secolul al IV-lea. Pe bolta în leagăn de la nord sînt înfățișate cele două scene ale Împărtășaniei apostolilor. Realizate de doi pictori, aceste fresce arată prin vioiciunea coloritului și prin siguranța desenului măiestria atinsă de atelierele de la Salonic începînd fără îndoială de pe la sfîrșitul secolului al XIII-lea.

Frescele din capela Sfîntului Eutimie de la Sfîntul Dumitru, datate printr-o inscripție în 1303, odată scoase de sub tencuieli au apărut din nefericire într-o deplorabilă stare de conservare. Cu toate acestea, ele lasă să se vadă diversitatea expresiilor psihologice pe chipuri, vioiciunea mișcărilor, simțul spațiului și al volumului, iscusința de a uni personaje numeroase într-o compoziție omogenă, trăsături care caracterizează de asemenea majoritatea operelor din restul Macedoniei.

Picturile din Sfîntul Nicolae Orfanos, curățite de funinginea care le întuneca, ne izbesc prin amploarea programului lor iconografic care, la ciclurile și așa foarte dezvoltate ale figurilor liturgice, ale Marilor praznice, ale Minunilor și Patimilor lui Hristos, adaugă ilustrarea vieților sfinților Nicolae și Gherasim (anahoret din Palestina, în veacul al VI-lea),

precum şi ilustrarea Imnului Acatist în cinstea Fecioarei şi a Menologului sfinţilor. O reprezentare a lui Moise dinaintea rugului de foc lasă să se creadă că printre imaginile astăzi dispărute de pe peretele de sud se aflau şi alte subiecte din Vechiul Testament socotite, după simbolistica epocii, drept prefigurări ale Fecioarei. Stilul vioi al scenelor narative, înviorate de notaţii pitoreşti, simţul dramei, robusteţea figurilor, adîncimea spaţiilor sînt caracteristice pentru maniera adoptată pe atunci de atelierele de la Salonic.

Mozaicurile executate pe cheltuiala patriarhului Constantinopolului, Nifon, între anii 1312 şi 1315, pentru biserica Sfinţii Apostoli, au o vigoare care uneori fac să ni se pară manieristă, dacă nu chiar dulceagă şi plăpîndă, graţia operelor din Kariye Djami. Realismul care le însufleţeşte este net perceput în Intrarea în Ierusalim, unde grija de a reprezenta mulţimea locuitorilor din oraş, cu gesturi expresive, şi elementele peisajului l-au silit pe artist să-l aşeze pe Hristos în planul al doilea al panoului, pe latura stîngă, la capătul drumului desfundat pe care îl urmează apostolii crispaţi şi agitaţi *(il. 196)*. În Schimbarea la Faţă *(il. 193)*, mozaicarul a suferit influenţa speculaţiilor cercurilor isihaste asupra luminii în care Hristos a apărut înconjurat pe vîrful muntelui Tabor; nimbul care îl înconjoară este alcătuit din trei elemente: un cerc, un pătrat şi un romb cu laturile frînte, pentru a evoca lumina « una şi întreită » ca şi Treimea din care purcede. Intensitatea viziunii îl răstoarnă pe spate pe Ioan, în dreapta scenei.

Regretăm că nu s-a mai păstrat chipul Pantocratorului în cupola centrală. Sîntem îndemnaţi să credem că avea caracterul mai uman al Dumnezeului îndurării şi nu înfăţişarea aspră a judecătorului implacabil, dacă judecăm după versetele Psalmului (101, 20—22) care înconjură medalionul: « Că el priveşte din înălţimea cea sfîntă a sa, din cer se uită Domnul peste pămînt. Ca să audă gemetele celor din robie şi să dezlege pe

cei rînduiţi la moarte, ca aceştia să vestească în Sion numele Domnului şi lauda lui în Ierusalim ».

Muntele Athos Din Macedonia au venit pictorii care au decorat cu fresce unele biserici de la Athos: Protaton de la Karies, avariată de un incendiu pe la 1290 şi restaurată la începutul veacului al XIV-lea tot sub Andronic al II-lea Paleologul; catoliconul de la Lavra; biserica mînăstirii sîrbe Hilandar construită în 1293 pe cheltuiala lui Miliutin şi împodobită cu picturi în 1303; catoliconul de la Vatopedi cu fresce executate în 1312 (dar restaurate în mare parte în 1789 şi 1819).

O mare asemănare leagă frescele din paraclisul Sfîntului Eutimie de la Salonic cu cele pictate în biserica Protaton, în cursul primului pătrar al secolului al XIV-lea (?), de către un artist pe care o tradiţie, atestată începînd din primii ani ai secolului al XVII-lea, îl numeşte Manuel Panselinos (cu alte cuvinte « ce are strălucirea Lunei pline »). Originar fără îndoială din Salonic, sau desăvîrşindu-şi acolo formaţia artistică, acest pictor, înzestrat cu o puternică personalitate, moştenise de la veacul al XIII-lea maniera amplă şi monumentală a meşterilor de la Mileševo şi Sopočani, dar a ştiut să-i adauge un simţ al eleganţei şi un gust al fundalurilor de arhitecturi, revelatoare pentru epoca sa. Arta lui devine în acelaşi timp mai umană şi figurile sfinţilor sînt lipsite de o parte din hieratismul şi nobleţea caracteristice artei Macedonenilor şi Comnenilor pentru a ni se impune cu izbitoarea intensitate a expresiei lor psihologice. Pictorul îndrăgeşte detaliile realiste, cum ar fi copiii care trec dansînd pe un pod peste Iordan în scena Botezului, sau sfînta Ana care, vlăguită de durerile facerii, trebuie să fie susţinută de slujnice pentru a se putea hrăni, în scena Naşterii Fecioarei.

Dl. Xyngopoulos a descoperit în paraclisul Sfîntul Mihail din Synnada, la mînăstirea Lavra, un cap al sfîntului Nicolae pictat în maniera viguroasă a lui Panselinos. Fără îndoială că acest

fragment provine din frescele care vor fi fost pictate, după cît se pare de Panselinos însuşi, în biserica mînăstirii Lavra înaintea celor care au fost executate de către Teofan Cretanul în 1535.

Fecioara-Peribleptos (Sfîntul Clement) de la Ohrid Se poate atribui de asemenea o origine tesaloniciană celor doi pictori, Mihail, poate fiul lui Astrapas, şi Eutihie, care au executat frescele bisericii Fecioarei-Peribleptos de la Ohrid, numită mai tîrziu Sfîntul Clement. Acest edificiu a fost zidit în 1295 de un înalt dregător bizantin, marele eteriarh Progonos Sguros, rudă prin alianţă cu împăratul Andronic al II-lea Paleologul. Oraşul Ohrid, care nu va fi cucerit de sîrbi decît în 1334, ţinea încă de Imperiul bizantin. Semnăturile celor doi pictori şi inscripţiile sînt în limba greacă.

Sentimentalitatea epocii a dictat alegerea scenelor principale din naos: în partea superioară Patimile lui Hristos, iar mai jos Copilăria Fecioarei. Cei doi pictori au fost înclinaţi să redea pateticul prin vehemenţa gesturilor, freamătul drapărilor, tulburarea chipurilor. Caracterul tumultuos al Punerii în Mormînt contrastează cu reţinerea sobră a aceluiaşi episod de la Nerezi. Dar arabescul viguros care uneşte numeroasele personaje într-un tot este opera unor artişti iscusiţi în organizarea unor mari compoziţii cu suflu eroic. Desenul şi coloritul, cu armonii adesea cam crude, nu atinge acelaşi nivel. Formele au o plasticitate, în anumite cazuri destul de masivă, care le face să semene cu operele lui Panselinos, dar în chip mai puţin izbutit. Detaliile de iconografie şi de stil permit o apropiere între aceste fresce şi cele din Sfîntul Nicolae Orfanos de la Salonic.

Sfîntul Ahile de la Arilje Sub o formă mai stîngace, regăsim stilul din biserica Peribleptos de la Ohrid în frescele bisericii mînăstirii Sfîntul Ahile, recon-

struită între anii 1295 şi 1299 de către cneazul Ştefan Dragutin, pe care fratele său Miliutin îl îndepărtase de curînd într-un rang subaltern. Originea tesaloniciană a pictorului care le-a zugrăvit pare confirmată de cuvîntul grec *Marpou* pe care l-a scris sub o cruce ornamentală. Într-adevăr, acesta era cuvîntul tainic pe care clerul de la Salonic, pe vremea rivalităţii dintre Teodor al II-lea Lascaris (1254—1258) şi Mihail Paleologul, îl rostea de trei ori în cinstea acestuia din urmă la începutul liturghiilor şi care mai era încă folosit de partizanii împăratului (după istoricul Georgios Pahimeris acest cuvînt ar fi fost un acrostih care însemna: Mihail Paleologul, regele Romanilor, va fi lăudat în puţine cuvinte).

Stilul conservator al bisericilor Sfîntului Nicolae de la Manastir şi de la Varoš La aceeaşi dată, în 1299, s-a mai împodobit şi biserica Sîntul Nicolae de la Varoš, în apropiere de Prilep, în stilul grafic manierist care fusese practicat la Kurbinovo pe la sfîrşitul veacului al XII-lea şi care fusese reluat în 1271, tot în regiunea Prilepului, în biserica de la Manastir, avînd hramul aceluiaşi sfînt. Dar acestea erau nişte supravieţuiri locale, care nu erau în stare să primejduiască progresele noului stil.

Fecioara-Lieviša de la Prizren Frescele executate în biserica dedicată Fecioarei de la Lieviša, pe care craiul Miliutin a transformat-o la Prizren între anii 1307 şi 1309, sînt opera unui artist care lucra în respectul tradiţiei de la Mileševo şi de la Sopočani, dar imprimînd compoziţiilor sale un aspect mai realist. Volumele sînt accentuate prin opoziţiile dintre tonurile deschise şi închise. O mare forţă de convingere susţine ansamblul. Cercetătorii au încercat uneori să atribuie aceste fresce lui Astrapas, despre care pomeneşte inscripţia votivă a bisericii. Dar acesta este calificat

drept *protomaistor*, ceea ce pare să indice că este vorba despre un meşter zidar sau despre un arhitect şi nu despre un pictor. S-ar putea ca Astrapas să fi fost tatăl pictorului Mihail (de la Ohrid).

Sfîntul Nichita de la Čučer şi Sfîntul Gheorghe de la Staro Nagorično

Miliutin, după ce a înglobat nordul Macedoniei în regatul său, i-a angajat pe Mihail şi pe Eutihie să decoreze în regiunea Skoplje bisericile Sfîntul Nichita de la Čučer, în 1308, şi Sfîntul Gheorghe de la Staro Nagorično, în 1317 *(il. 195)*. Aceşti doi meşteri, care între timp lucraseră poate la Sfîntul Eutimie de la Salonic, au dat dovadă de aceeaşi iscusinţă în compunerea scenelor pline de mişcare şi în expresivitate, ca şi la Peribleptos de la Ohrid. Ei vădesc un gust pronunţat pentru detaliile realiste. De pildă, la Sfîntul Nichita, Nunta din Cana este reprezentată după modelul unui banchet din epoca aceea, convivii cu figuri neidealizate fiind angajaţi în discuţii animate în jurul unei mese încărcate cu bucate, în capul căreia stă Hristos — purtînd diademă ca un rege şi tăind friptura de pasăre. La Staro Nagorično, scena Batjocoririi lui Hristos adoptă schema iconografică a aclamării suveranului, dîndu-i însă un aer de zeflemea populară. În semn de sarcasm, copiii îşi agită mînecile tunicilor ce depăşesc braţele, potrivit sensului de « a-şi bate joc » pe care expresia « dă din mîneci » îl are în epopeea medievală şi în limba greacă modernă. Dar, sub influenţa artei de la Constantinopol, care îşi regăsise atunci deplinul prestigiu, Mihail şi Eutihie se arată, mai ales la Staro Nagorično, mai preocupaţi de o frumuseţe aeriană şi delicată. Coloritul lor devine mai subtil, iar desenul mai minuţios. Formele îşi pierd din volum, pe cînd cute mai numeroase brăzdează veşmintele. Poate că însuşi Miliutin le ceruse să se conformeze mai mult manierei pictorilor constantinopolitani.

Biserica regală a Sfinţilor Ioachim şi Ana de la Studenica

Acţiunea Constantinopolului s-a făcut şi mai puternic simţită asupra frescelor din biserica ridicată în 1314 de către Miliutin întru cinstirea sfinţilor Ioachim şi Ana, la Studenica *(il. 186)*. Pictorii nu şi-au semnat opera. Ne îngăduim să ne gîndim la Mihail şi la Eutihie sau, cel puţin, la nişte artişti formaţi la şcoala lor. Eleganţa cam manieristă a figurilor zvelte cu atitudini de un calm plin de demnitate evocă mai mult graţia mozaicurilor, aproape contemporane, din Kariye Djami, decît vigoarea şcolii macedonene. Să ne amintim că Teodor Metohites a perfectat în 1298—1299 nu numai căsătoria lui Miliutin cu a patra sa soţie, mica principesă Simonida, fiica lui Andronic al II-lea Paleologul, dar a şi stat doi ani, între 1303 şi 1305, la Salonic pe lîngă soţia acestui împărat, Irina de Montferrat, care urzea intrigi împreună cu ginerele său, regele Serbiei. Metohites va fi rămas cu Miliutin şi Simonida în relaţii care poate nu sînt străine de întărirea influenţei constantinopolitane la Studenica.

Gračanica

Această exigenţă a rafinamentului formei, adăugată la gustul pateticului şi al gesticulaţiei, profund ancorat în tradiţia macedoneană, a atins în pictură, ca şi în arhitectură, un gen de baroc în biserica de la Gračanica (1321) *(il. 197)*. Culorile se disociază, personajele se aglomerează în grupuri agitate, drapările se învolburează în linii frămîntate, ritmurile compoziţiei devin mai precipitate şi mai sacadate. Adormirea Maicii Domnului apare, de pildă, ca o autentică scenă de înmormîntare.

Mistra

Prin eleganţa, distincţia, formele mai plate ale personajelor şi redusa adîncime a compoziţiilor, frescele de la Mistra se înrudesc cu arta de la Constantinopol şi se deosebesc de operele din

Macedonia care au volume mai puternic reliefate. Este probabil că arhiepiscopii și stareții mînăstirilor, guvernatorii și mai apoi despoții au chemat de multe ori pictori de la Constantinopol pentru a decora bisericile pe care le zideau, dar nu este imposibil ca acești meșteri să fi fost ajutați de colaboratori recrutați din partea locului, ceea ce ar justifica însemnatele deosebiri de execuție ce se observă adesea mai mult decît în alte părți în marile ansambluri.

Data mai veche care i se poate atribui Mitropoliei, ce pare să fi fost construită în 1291—1292 și nu în 1309—1310 cum s-a crezut pînă acum, lămurește caracterul conservator al stilului și al iconografiei, care, din acest motiv, au putut fi comparate cu cele din biserica Protaton de la Karies, deși stilul lor este foarte deosebit. La Mitropolia de la Mistra nu aflăm încă toate rafinamentele frumoaselor opere din jurul anilor 1310. Și ne putem întreba dacă episcopul Nichifor Moscopoulos, care a zidit această catedrală, a chemat pictori de la Constantinopol, sau dacă s-a mulțumit, cel puțin la început, să recruteze artiști din partea locului.

Meșterul atelierului care a decorat nava de nord, proscomidia și partea de jos a diaconiconului, și căruia i se datorează mai ales Minunile lui Hristos, lucra într-o manieră foarte tradițională. El se arată preocupat de calm, măsură și simplitate. Atitudinile personajelor sînt potolite. În fiecare scenă apare doar un număr restrîns de figuri. Fundalurile de arhitecturi sînt destul de reduse și stîncile sînt redate cu oarecare monotonie. Culorile, a căror gamă nu este prea largă, se combină în armonii domoale. Un alt atelier care a pictat, poate cîțiva ani mai tîrziu, nava centrală, partea de sus a diaconiconului și pronaosul, a dovedit mai multă cutezanță. Artiștii care îl alcătuiau erau atrași de compozițiile savant ritmate cu figuri numeroase și cu arhitecturi fanteziste, de gesturile îndrăznețe și expresive, de grafismul elegant al detaliilor interioare, de contrastele cu bogate și profunde rezonanțe ale

tonurilor deschise detașîndu-se pe ceruri întunecate și ale tonurilor închise așezate dinaintea arhitecturilor luminoase, de armonia tonurilor complementare, mai ales roșii și verzi, de mari pete de lumină. Din nefericire operele lor sînt destul de prost conservate. Cel de-al treilea atelier, care a decorat nava de sud, este foarte înrudit cu precedentul. Realizatorii lui au căutat vioiciunea mișcărilor și, într-o măsură mai mică, redarea volumelor. Eleganța desenului și fundalurile de arhitecturi ușoare, foarte minuțios lucrate, în culori vii, trădează influența Constantinopolului.

Biserica avînd hramul Fecioarei Hodighitria, zidită înainte de anii 1314—1315 în cartierul Brontochion, este un edificiu care vădește prea direct în arhitectura sa dorința de a fi după asemănarea marilor sanctuare de la Constantinopol pentru ca pictorii însărcinați să-l decoreze să nu fi fost aduși tot din capitala Imperiului. Aceștia erau artiști cu temperamente deosebite, dar foarte sensibili la jocul culorilor și mînuiau penelul cu o iscusință plină de nerv. Ei făceau să vibreze, apropiindu-le, pe de o parte, tonurile de roșu de cireașă, trandafiriu deschis sau cafeniu și, pe de alta, albastrul intens sau verdele. Folosind un număr restrîns de culori, ei adoptă irizările de nuanțe și degradeurile, așa încît maniera lor a putut fi calificată drept impresionistă. Personajele lor au proporțiile zvelte și mișcările grațioase care se întîlnesc la Constantinopol, iar scenele sînt învăluite în aceeași atmosferă de legendă. Meșterul care a pictat martirii pe peretele de vest al capelei de nord atinge, prin gingășia coloritului, efecte de moliciune catifelată. Ca și în vechile mozaicuri, de care pare că își amintește, el face să plutescă deasupra solului picioarele personajelor cu trupuri ce abia se simt sub veșmintele ale căror margini sînt bogat decorate cu pietre prețioase, și capetele au o expresie de spiritualitate mai umană decît cele de la Daphni.

Frescele care au fost pictate în biserica Peribleptos datează fără îndoială de pe vremea primului

despot al Mistrei, Manuel Cantacuzino (1348–1380), fiul împăratului Ioan al VI-lea, şi căsătorit cu Isabella de Lusignan. Într-adevăr, pe plăcile încastrate în zidurile edificiului se află stemele celor două familii: lei rampanţi şi crini. Aceste fresce ne aduc o mărturie despre evoluţia pe care a suferit-o arta bizantină sub influenţa speculaţiilor mistice ale călugărilor isihaşti, cu care familia Cantacuzinilor se aliase împotriva primejdiilor revoltei sociale şi intelectuale a zeloţilor şi a umaniştilor. Ne vom aminti că isihasmul propovăduia putinţa omului de a-l contempla pe Dumnezeu întemeindu-se pe virtutea misterului Întrupării şi al mîntuirii pe care o aduc tainele Botezului, ungerii cu Sf. Mir şi Împărtăşaniei, precum şi pe participarea la liturghii. Sub efectul acestor idei, iconografia absidelor capătă o mare dezvoltare, legată de liturghia care se celebrează aici. S-au utilizat simultan subiecte care odinioară fuseseră folosite în chip izolat. Li s-au adăugat noi teme cu semnificaţie liturgică. Peribleptos este unul dintre cele mai vechi edificii unde asistăm la constituirea acestui sistem iconografic care avea să fie reluat în bisericile mînăstirilor, mai ales la Athos, introducîndu-se noi dezvoltări provenind din acelaşi spirit. În *bema* putem vedea, în afară de imaginea tradiţională a Fecioarei tronînd (între doi îngeri) şi de Înălţare, Mielul lui Dumnezeu (simbolul antic al jertfei lui Hristos), Ioan Gură de Aur celebrînd liturghia proscomidiei împreună cu un înger-diacon, Împărtăşania apostolilor şi prefigurările jertfei euharistice din Vechiul Testament: Filoxenia — ospitalitatea — lui Avraam (vechi simbol al Treimii), jertfa lui Avraam şi Cei trei tineri iudei în cuptorul de foc. S-au mai înfăţişat Liturghia Îngerească în proscomidie şi, în diaconicon, Hristos-Emanuel dormind cu ochii deschişi între îngerii care îl veghează (Somnul lui Iisus sau Ochiul cel neadormit).

Liturghia Îngerească este una dintre cele mai interesante teme şi, totodată, una dintre cele mai frumoase creaţii din Peribleptos *(il. 199)*.

Înfăşuraţi în dalmatice ample, brăzdate de lungi cute luminoase, îngerii celebrează procesiunea «Marii Intrări» care, la începutul liturghiei, aminteşte de vremea în care diaconii aduceau solemn la altar, spre a fi sfinţite, pîinea şi vinul date de credincioşi. Hristos, îmbrăcat ca un episcop, stă îndărătul altarului deasupra căruia se înalţă un baldachin. El binecuvîntează cu mîna dreaptă şi cu stînga atinge sfînta masă pe care se află Evanghelia închisă. La dreapta lui, îngerii sînt reprezentaţi asemenea oficianţilor care, în « Marea Intrare », ies din sanctuar. Procesiunea este deschisă de trei îngeri-diaconi care poartă pe cap patena acoperită cu vălul brodat. Apoi vin trei îngeri-preoţi care ţin în mîini potirele, de asemenea acoperite cu vălul brodat. La stînga lui Hristos este înfăţişată întoarcerea în sanctuar a procesiunii care aduce darurile la sfînta masă. Un înger-diacon leagănă cădelniţa, pe cînd alţii ţin sfeşnice. Pentru a simboliza Treimea, « Cel Vechi de zile », încadrat de doi serafimi purtînd evantaie liturgice (rhipidia), şi de porumbelul Sfîntului-Duh au fost pictaţi deasupra lui Hristos. Această frescă îi evocă credinciosului pasajul din imnul heruvimic, cîntat de cor în timpul « Marii Intrări »: « Carii pe heruvimi cu taină închipuim şi făcătoarei de viaţă Treimi întreit sfînta cîntare aducem: toată grija cea lumească să o lepădăm, ca pe Împăratul tuturor să-l primim, pe cel nevăzut, înconjurat de cetele îngereşti ». Totodată este o ilustrare a rugăciunii tainice spusă cu glas şoptit de oficiant pe cînd se cîntă acest imn: « Că Tu eşti cel ce aduci şi cel ce Te aduci, cel ce primeşti şi cel ce Te împarţi, Hristoase, Dumnezeul nostru ». Din punctul de vedere al facturii, contrastul între uşoarele veşminte albe şi chipurile brune, reliefate prin cîteva mici linii de lumină albă sporeşte caracterul straniu şi supranatural al acestei scene, care capătă aspectul unei vedenii mistice.

Pictorii bisericii Peribleptos erau artişti obişnuiţi cu lumea miniaturilor şi a icoanelor. S-ar părea că au împrumutat de la manuscrise o bună

parte din iconografia lor. Constatăm aceasta în marea întindere pe care au acordat-o Copilăriei Fecioarei, care cuprinde nu mai puţin de douăzeci şi una de scene, dintre care unele erau neobişnuite în pictura murală: ei au reprodus probabil pur şi simplu un ciclu de miniaturi, fără să elimine detaliile ce nu se potriveau cu arta monumentală. Factura lor minuţioasă este dealtfel aceea a miniaturiştilor şi a pictorilor de icoane. Ei au lucrat în tuşe mici, în linii fine şi adunate. Coloritul lor somptuos, care foloseşte din plin tonurile întunecate (albastru-intens, cărămiziu, stacojiu, violet) ne aminteşte de mătăsurile vechi. Dat fiind că unele detalii ale acestei maniere se regăsesc în frescele pe care Teofan Cretanul şi alţi artişti cretani le-au pictat în veacul al XVI-lea la Muntele Athos şi la Meteora, G. Millet a văzut în ea caracteristica unei şcoli pe care a numit-o *cretană*. Astăzi, în general, această opinie a fost abandonată. Frescele din Peribleptos, cu toate inovaţiile datorate epocii în care au fost executate, se încadrează în familia artei aristocratice de la Constantinopol, caracterizată prin figuri subţiri, uşoare, graţioase. Şi tot în capitala Imperiului am întîlnit antecedentele sistemului de compoziţie adoptat pentru cupolă unde, în jurul bustului Pantocratorului, se ramifică opt compartimente separate prin coloane şi cuprinzînd şase perechi de prooroci, Etimasia şi Fecioara însoţită de doi îngeri, fiecare subiect avînd deasupra un heruvim *(il. 199 bis)*.

În ansamblu, frescele din biserica Peribleptos, prin irealismul lor poetic şi mistic, sînt foarte revelatoare în ceea ce priveşte ultima fază a evoluţiei artei bizantine; aceasta a apucat atunci pe căi diametral opuse celor pe care păşea arta italiană, atentă la un contact din ce în ce mai strîns cu realitatea şi pornită semeţ la cucerirea tainelor naturii. Curentul de sensibilitate şi de gîndire, a cărui expresie cea mai deplină a fost isihasmul, a avut drept consecinţă, în domeniul artei ca şi în cel al teologiei, îndepărtarea Bizanţului de strădania eliberatoare a Occidentului. Există

dovada că arta bizantină, ca şi societatea în declin căreia îi aparţinea, nu putea afla în ea însăşi resursele unei complete reînnoiri. Mai mult încă decît în domeniul intelectual, făgăduinţele de descătuşare pe care le-ar fi putut sugera pictura din vremea lui Andronic al II-lea nu au avut prilejul să se realizeze, întrucît nu au găsit un sprijin în mediul ambiant. Sub efectul reacţiei isihaste, arta bizantină s-a repliat într-o lume închisă.

Frescele executate în tribunele şi pe bolţile bisericii Pantanassa prin anul 1420 lasă tocmai impresia unei arte care nu mai izbuteşte să se desprindă de tradiţie. Ele sînt datorate unor pictori recrutaţi poate chiar la Mistra sau în Pelopones şi al căror eclectism se hrănea din modelele pe care le găseau la faţa locului. Iconografia este împrumutată mai ales din biserica Peribleptos: în scena Intrării în Ierusalim aceeaşi mantie vărgată a unui locuitor al oraşului este unul dintre cele mai izbitoare semne. Programul repartizării scenelor în edificiu este preluat de la biserica Hodighitria din cartierul Brontochion, al cărei plan a fost de asemenea reluat. Tot spre Hodighitria ne îndreaptă gîndul şi manifestarea gustului pentru culorile complementare. Dar minuţia desenului şi a tuşei aminteşte de maniera bisericii Peribleptos. Pictorii bisericii Pantanassa au tendinţa de a-şi afirma personalitatea în vehemenţa atitudinilor, însufleţirea personajelor, pateticul expresiilor, folosirea din belşug a fundalurilor de arhitecturi şi a stîncilor înalte şi teşite cu crevase adînci. Apostolii din Înălţare sînt mult mai agitaţi decît cei de la Peribleptos. Autorul Învierii lui Lazăr a redat cu o mare siguranţă a desenului întreaga vivacitate a scenei. Măreţia puţin cam lugubră a peisajului, realismul gesturilor — să luăm de pildă iudeul care se ţine de nas deoarece, aşa cum spune Evanghelia, trupul lui Lazăr « începuse să miroasă » — dau acestei reprezentări un aspect oarecum romantic. Dar asemenea variaţii pe teme şi procedee vechi nu puteau să ducă prea departe.

Creta Supusă dominației venețiene începînd din 1204, dar cu o populație greacă păstrătoare a unei îndîrjite voințe de independență care a izbucnit de vreo cincisprezece ori în revolte, Creta nu a fost marele centru de creație așa cum s-a presupus adeseori. Ea ne păstrează mai degrabă reflexele marilor curente care s-au exprimat în alte părți.

Arta monastică populară din secolele al XI-lea și al XII-lea s-a menținut, de pildă, pe la 1300, în biserica Sfîntul Gheorghe Kavusiotis de la Kritsà, în nava centrală a bisericii Panaghia din aceeași localitate, în bisericile Sfîntul Pantelimon de la Bizanario și Sfînta Treime de la Arhànes. Personajele au atitudini țepene, dar chipurile lor sînt expresive, ajungînd uneori pînă la urîțenie. Compozițiile sînt lipsite de adîncime. Tonurile de roșu, verde și ocru sînt destul de vii. Un ecou al obiceiurilor italiene introduse în Creta se constată în sticlăria de tip venețian așezată pe masa Cinei la Panaghia de la Kritsà.

Biserica Sfîntul Antonie de la Avdoù și aceea a Arhanghelului Mihail din apropiere de Arhànes, care datează din anii 1315—1316, fiind deci contemporană cu mozaicurile din Kariye Djami și cu frescele din Biserica regală de la Studenica, arată o persistență a stilului linear și expresiv din ultima treime a veacului al XII-lea, care supraviețuise pînă la sfîrșitul veacului al XIII-lea în regiunea Prilep din Macedonia. Și la Arhànes trăsăturile italiene își fac apariția: de pildă armura de tip franc cu care este înveșmîntat Hristos.

Realismul viguros și chiar dramatic al școlii macedonene se întîlnește, în prima jumătate a veacului al XIV-lea, în colateralele de la Panaghia-Kritsà, la mînăstirea Vrondisi și la Sfîntul Ioan de la Limnes. Iar în a doua jumătate din veacul al XIV-lea el va inspira frescele din biserica Panaghia-Guverniotissa de lîngă Potamies. În acestea din urmă se observă italienisme discrete, cum ar fi contrapostul unei siluete de sfîntă, gestul grațios al altei figuri care își ridică o latură a mantiei, costumul occidental al soldaților de

pe boltă. În numeroase bisericuțe se observă o adaptare populară a stilului școlii macedonene.

Arta elegantă a școlii constantinopolitane, așa cum ne este ea atestată la bisericile Peribleptos și Pantanassa de la Mistra, a influențat frescele de la Valsamonerò (1407—1431).

Rusia Aspectul pe care l-a căpătat pictura din epoca Paleologilor transplantată în Rusia pune mai bine în evidență, prin opoziție, constrîngerile care i-au orientat cursul înlăuntrul granițelor Imperiului.

Cronicile ne-au păstrat amintirea unor artiști greci veniți să lucreze la Novgorod și la Moscova. În 1338, « grecul Isaia și prietenii săi » au pictat frescele din biserica Intrării în Ierusalim de la Novgorod, astăzi dispărută, iar în 1344 alți meșteri greci au zugrăvit vechea catedrală a Adormirii de la Moscova.

Cel mai important dintre acești pictori bizantini a fost Teofan Grecul, născut pe la 1330, care, după ce decorase biserici la Constantinopol și în împrejurimi, la Galata și la Calcedonia, a venit la Novgorod prin jurul anului 1360 sau 1370. Pe drum s-a oprit în Crimeea, la Caffa (Theodosia), unde a pictat pereții unei biserici. La Novgorod, cu ajutorul unor ucenici, în parte recrutați pe loc, el a executat în 1378 frescele catedralei Spas Preobrajenie (Schimbarea la Față) *(il. 200)*. Prin noblețea personajelor cu proporții zvelte, el se leagă de tradiția de la Kariye Djami. Dar, la Novgorod, bucurîndu-se de mai multă libertate în compoziție și în execuție, el și-a putut da frîu liber temperamentului violent și pasionat. Niciodată în lumea bizantină un artist nu și-a afirmat personalitatea cu atîta cutezanță. Robustețea formelor conferă deplină forță unei prezențe reale a figurilor sale, pe care le simți însuflețite de o aprigă încordare spirituală. Înțelegînd din contactul direct cu vechile fresce de la Novgorod resursele pe care le oferea folosirea albului, el l-a utilizat în tușe mai spontane și mai energice decît înaintașii săi și nu ca pînă atunci

pentru redarea reliefului şi nici dintr-o grijă faţă de eleganţa formală, ci pentru a sublinia latura vizionară a personajelor sale stranii. Efectul produs este cu atît mai izbitor cu cît factura sobră neglijează detaliile şi nu reţine decît liniile esenţiale. Această simplificare nu are nimic rece sau înţepenit. Dimpotrivă, ea respiră o viaţă puternică şi conferă figurilor o măreţie tragică. Coloritul este redus şi atenuat în acelaşi spirit de schematizare dinamică. El este dominat de semitonuri: carnaţia chipurilor cu umbre de culoare a lutului ars; galben-pal, alb-sidefiu, trandafiriu şi verde pentru veşminte. Pentru abundentele tuşe de lumină care subliniază pletele, bărbile, trăsăturile chipurilor şi cutele veşmintelor, în afară de alb, Teofan a folosit albastrul, cenuşiul şi roşul. Figurile sale au fost comparate uneori cu negativele fotografice. Prin forţa expresivă a coloritului, ca şi prin vigoarea personală a stilului, frescele din biserica Spas Preobrajenie de la Novgorod se situează la polul opus faţă de acelea din Peribleptos de la Mistra, aproape contemporane.

Unii cercetători au crezut că regăsesc influenţa lui Teofan Grecul în frescele bisericii Uspenia (Adormirea) de la Volotovo, care a fost zidită în 1352 şi ale cărei fresce, începute în 1363, ar fi fost terminate prin anii 1370—1380 (biserica a fost distrusă de bombardamentele germane din timpul ultimului război).

Teofan a mai lucrat un timp la Novgorod, apoi a plecat — cel mai tîrziu în 1395 — la Moscova, unde a desfăşurat o activitate nu numai de pictor de fresce, ci şi de pictor de icoane şi de miniaturist. El decoră la Moscova, în 1395, biserica Naşterii Fecioarei, fiind ajutat de Simeon Ciornîi, în 1399 catedrala Sfîntul Mihail şi în 1405 catedrala Blagoveşcenie (Bunavestire), cu colaborarea lui Prohor din Gorodeţ şi a lui Andrei Rubliov însuşi. A executat de asemenea picturi profane în palatul marilor cneji de la Moscova şi în cel al lui Vladimir Andreievici, cneazul de Vladimir.

Din operele aparţinînd perioadei moscovite a lui Teofan nu ne-au rămas decît remarcabilele icoane alcătuind ansamblul Deisis pe care l-a pictat pentru iconostasul catedralei Blagoveşcenie.

Puternica personalitate a lui Teofan a produs o impresie profundă asupra ruşilor, care l-au numit « înţeleptul », admirîndu-i atît vioiciunea minţii cît şi îndrăzneala stilului. Acţiunea pe care a exercitat-o asupra dezvoltării artei ruse a putut fi comparată cu aceea pe care au avut-o în secolul al XVIII-lea Rastrelli, Quarenghi şi Rossi.

Serbia: Dečani

Dacă operele lui Teofan Grecul arată ce înflorire putea atinge în afara graniţelor Imperiului şi a constrîngerilor sale personalitatea unui artist care îşi făcuse ucenicia în atelierele capitalei, în schimb frescele din biserica de la Dečani ne permit să sesizăm limitele unor pictori care nu fuseseră formaţi la Constantinopol sau în vreun alt mare centru hrănit din tradiţiile bizantine.

Construirea acestei biserici fusese începută în timpul lui Ştefan Uroš al III-lea Dečanski (1321—1331), dar frescele nu au fost executate decît între anii 1348 şi 1355 sub domnia fiului său, Dušan. Pe atunci relaţiile cu Constantinopolul erau întrerupte din cauza cuceririlor lui Duşan şi, mai mult încă, datorită anatemei pe care patriarhul ecumenic o aruncase asupra bisericii sîrbe. Fără îndoială s-a făcut apel, cel puţin pentru o parte din decor, la pictori greci, « pictores graeci », din Dalmaţia, mai precis de la Kotor (Cattaro), « oraş regesc », de unde a venit arhitectul, călugărul franciscan Vita (Vid). Într-adevăr, s-a găsit semnătura unuia dintre pictori: este vorba de Srdj (Serghie) Grečni (cel plin de păcate). Or, prenumele este foarte răspîndit sub forma aceasta pe ţărmul Adriaticii. Mai multe detalii iconografice au fost de asemenea împrumutate din această regiune. O scenă a minunilor sfîntului Dumitru ne înfăţişează oraşul Salonic sub aspectul Dubrovnikului medieval. În Bat-

jocorirea lui Hristos se află și o *lirița*, instrument muzical folosit numai pe litoralul sudic. Anumite personaje poartă pe cap o bonetă de tip occidental.

Dar fidelitatea bisericii sîrbe față de ortodoxie, în ciuda unei rupturi trecătoare a relațiilor cu patriarhia de la Constantinopol, a avut drept consecință faptul că programul iconografic a rămas acela bizantin. El prezintă o amploare necunoscută în bisericile grecești, de dimensiuni mai reduse, și s-a putut spune pe bună dreptate că răspundea unor intenții enciclopedice. Subiectele au fost luate nu numai din Vechiul și Noul Testament, cuprinzînd bineînțeles și Faptele Apostolilor, ci și din Evangheliile apocrife despre viața Fecioarei, din Imnul Acatist, din legendele unor sfinți și dintr-un sinaxar ilustrat exhaustiv, alcătuit din trei sute șaizeci și cinci de compoziții, una pentru fiecare zi a anului. În afară de acestea, Judecata de Apoi a căpătat o mare amploare. De asemenea s-au mai înfățișat cele șapte sinoade ecumenice. Una dintre consecințele acestei extinderi a repertoriului iconografic a fost introducerea în cadrul panourilor pictate a unor lungi inscripții menite să explice credincioșilor subiectele. Pentru a răspunde unei exigențe bine înrădăcinate în regatul Serbiei s-a sporit numărul portretelor princiare și unele au fost grupate într-un arbore genealogic. Doctrina isihastă, răspîndită în mînăstirile din Macedonia, ca și la Athos și la Salonic, a inspirat sub mai multe aspecte iconografia de la Dečani. La fel ca și în biserica Peribleptos de la Mistra, în abside și în cupolă s-a dat o mare importanță subiectelor cu caracter euharistic.

Acest vast ansamblu, care presupune colaborarea unor echipe numeroase, poate chiar de origine diferită, are un caracter mai degrabă meșteșugăresc. El nu prezintă nici o veritabilă monumentalitate, nici rafinamente grațioase. Multe dintre scene sînt prea mici pentru înălțimea unde au fost așezate și privitorul nu le vede bine. Figurile de dimensiuni mari sînt lipsite de o adevărată măreție. Culorile sînt destul de crude și nu se îmbină în chip armonios. Asta nu înseamnă

că nu ar exista și detalii cu un desen ferm și o bună punere în pagină. Dar, în mare, frescele de la Dečani sînt lipsite de o autentică forță de convingere și apar ca rezultatul aplicării unor formule rupte de tradiția care le dăruise forță și vigoare.

Nordul Macedoniei în a doua jumătate a veacului al XIV-lea

Slăbirea și chiar acea rupere a relațiilor între Imperiul lui Dușan și Constantinopol înlesniră în Macedonia apariția unui curent artistic caracterizat printr-un desen prea puțin îngrijit dar viguros și prin înclinarea spre tratarea unor subiecte noi, ilustrate cu detalii realiste luate din viața poporului. Acestui curent îi aparțin frescele executate în 1349 de un zugrav, numit Mihail, în biserica mînăstirii Lesnovo, care fusese zidită în 1341 de către despotul Oliver, grec de origine. Tot de același curent se leagă frescele din biserica mînăstirii Marko, de lîngă Skoplje, întemeiată în 1371 de către regele Vukașin (1366—1371) și terminată de fiul său Marko (1371—1394), cel mai vestit erou al baladelor sîrbești. Scena în care Rahila își plînge copiii și « nu vrea să se mîngîie pentru că nu mai sînt » (Ieremia, 31, 15), pe care o întîlnim aici pentru prima dată, dovedește o energie dramatică a imaginației de esență populară, pe care nu o stăvilesc convențiile ancestrale ale unei arte de curte.

Apropierea care s-a produs, în fața amenințării comune a turcilor, între Imperiul bizantin și statele sîrbești ivite după dezmembrarea Imperiului lui Dușan a fost însoțită de o întoarcere spre formele de expresie cu aspect mai bizantin. Mitropolitul Ioan, din împrejurimile Prilepului — pictor de fresce și de icoane și, în același timp, episcop — a fost unul dintre principalii promotori ai acestei mișcări. Împreună cu un călugăr-zugrav numit Grigore, el a decorat în 1389 — anul bătăliei de la Kossovo — biserica mînăstirii Sfîntul Andrei, întemeiată în valea adîncă a rîului Treska,

nu departe de Skoplje, de către Andreaş, fiul lui Vukaşin şi fratele lui Marko, în cinstea patronului său. Aceste fresce vădesc o artă aristocratică şi arhaizantă, mai degrabă savantă decît de inspiraţie profundă, care se nutrea din mai multe izvoare. O robusteţe a modeleului, provenită din cunoaşterea operelor create în veacul al XIII-lea, se îmbină cu trăsăturile caracteristice ale picturii paleologe, cum ar fi alungirea proporţiilor personajelor, freamătul drapărilor şi fundalurile de arhitecturi compuse cu eleganţă. La acestea se adaugă nota epocii în preocuparea foarte accentuată pentru expresia psihologică. Pe carnaţiile întunecate luminile sînt aşezate în mici linii albe paralele, care alcătuiesc laolaltă întinse pete strălucitoare. Minuţiozitatea execuţiei nu dăunează monumentalităţii figurilor.

Şcoala din regiunea Morava Odată cu retragerea spre nord a sîrbilor respinşi de turci, în valea Moravei s-a constituit o nouă şcoală, care a ştiut să dea tradiţiei derivînd din arta contemporană cu Andronic al II-lea şi Miliutin, o expresie în acord cu sensibilitatea acestei epoci întunecate de nenorociri şi de calamităţi. Ca şi în arhitectură, spiritul decorativ, gustul amănuntului, căutarea pitorescului au biruit simţul monumentalului. La fel ca şi în stilul numit pe nedrept « cretan », înrudirea în ceea ce priveşte tehnica şi inspiraţia cu pictura de icoane devine foarte strînsă. O artă a sentimentelor gingaşe şi a vieţii lăuntrice triumfă în această vreme. În ea se desluşeşte acea dorinţă de rafinament, care se ascute în sînul civilizaţiilor conştiente de pieirea lor apropiată. Pe pereţii bisericilor se desfăşoară şirul sfinţilor militari, cu trupuri zvelte şi sinuoase, patroni şi protectori ai nobililor sîrbi *(il. 198)*. Frescele bisericii de la Ravanica (zugrăvită pe la 1377 de un anume Constantin), Ljubostinja (pictată între 1402 şi 1404 de către Macarie), Resava (numită şi Manasija între 1407 şi 1418) şi Kalenić (pe la 1415) ne-au păstrat frumoase exemplare ale acestui

stil care îşi aruncă ultimele luciri ale unei creaţii artistice valoroase înaintea desăvîrşirii cuceririi turceşti. Calităţile lor de duioşie gingaşă şi de graţie unduioasă le înrudesc cu arta lui Andrei Rubliov din Rusia.

Bulgaria Bulgaria, a cărei civilizaţie a strălucit din nou sub domnia lui Ioan (sau Ivan) Alexandru (1331—1371), a cunoscut şi ea o activitate picturală destul de intensă. Din nefericire majoritatea monumentelor pictate — şi încă dintre cele mai însemnate — au dispărut ca urmare a distrugerilor efectuate de turci, pe care fertilitatea solului, mai mare decît în Serbia şi în Macedonia, i-a îndemnat să se statornicească pe acest meleag devenind coloni. Noii sosiţi îi alungară pe locuitori de pe ogoarele lor şi refolosiră la construcţiile lor materialele edificiilor mai vechi.

Frescele din mînăstirea Zemen, zidită prin anii 1354 şi următorii de către despotul Dejan, şi cele de la Ljutibrod aparţin unui curent de artă monastică, provincial şi popular, pe care André Grabar l-a numit de « tradiţie arhaică ». Într-adevăr, el prelungeşte arta de aceeaşi inspiraţie, întîlnită mai înainte în Cappadocia, în Grecia propriu-zisă şi în Italia meridională. Aici ca şi acolo se vădeşte o mare înclinaţie spre naturalismul narativ, un desen mai atent la expresivitate decît la eleganţă, chipuri late şi pline, figuri înghesuite pe suprafeţe înguste, subiecte înşiruindu-se în frize continui în loc să fie separate în panouri rectangulare.

Dar mai există de asemenea, mai ales în bisericile zidite şi decorate din iniţiativa ţarului şi a înalţilor dregători de la curtea sa, opere îngrijit executate, care au suferit o puternică influenţă a Constantinopolului. Vom cita ca principale exemple cele două bisericuţe rupestre din apropiere de Ivanovo (dintre care una cel puţin, şi cea mai importantă — Ţărkvata — este ctitoria lui Ioan Alexandru) cupola şi absida bisericii Sfîntul Gheorghe de la Sofia, şi biserica Sfinţii Petru şi Pavel de la

Tîrnovo. În ansamblu se remarcă o factură rapidă şi sigură de mijloacele sale, un desen ferm şi plin de nerv, un modeleu al trupurilor şi al drapărilor realizat prin contraste, un simţ al compoziţei ritmate şi limpede organizate şi, atunci cînd subiectul se pretează, o predilecţie pentru expresia dramatică. Mai multe amănunte derivă din modele existente la sfîrşitul antichităţii. Astfel, la Ivanovo, pe fundalurile de arhitecturi sînt desenaţi atlanţi, în picioare sau ghemuiţi, care susţin o coloană sau un antablament. În anumite scene, mai cu seamă în Sărutul lui Iuda, personajele atletice, înveşmîntate în tunici *exomis*, sînt vădit luate din repertoriul artei antice. Aceste picturi aparţin acelei faze din arta de la Constantinopol, care la Mistra a dat frescele bisericilor Hodighitria din cartierul Brontochion şi Peribleptos, acea fază pe care a cunoscut-o şi Teofan Grecul în cursul anilor săi de ucenicie şi ai primelor creaţii în capitala Imperiului.

Ţările române: Curtea de Argeş Pictura religioasă de inspiraţie bizantină şi-a făcut apariţia în ţările române în veacul al XIV-lea. Influenţele Constantinopolului şi ale Trapezuntului se încrucişează aici cu cele din ţările învecinate: Macedonia, Serbia, Bulgaria şi Rusia. Este firesc să admitem că primele monumente au fost decorate mai cu seamă de zugravi de origine greacă. Cel mai vechi ansamblu şi totodată unul dintre cele mai importante îl reprezintă frescele care au fost executate după mijlocul veacului al XIV-lea pe pereţii bisericii domneşti Sfîntul Nicolae de la Curtea de Argeş, înălţată în jurul anilor 1350. Lucrările de curăţire întreprinse de Comisia monumentelor istorice din România au permis să se vadă că, din punctul de vedere al stilului şi al iconografiei, ele nu se înrudesc numai cu acelea de la Kariye Djami, din care îşi trag obîrşia, ci şi cu frescele bisericilor lui Miliutin, îndeosebi cele de la Nagorično şi Gračanica. O bună parte a inscripţiilor sînt în limba greacă, pe cînd mai tîrziu în ţările

române se va folosi numai slavona ca limbă bisericească. Din aceasta se poate deduce că cel puţin unii dintre pictori, dacă nu toţi cei care colaboraseră la executarea acestui vast ansamblu, erau greci. Frescele de la Curtea de Argeş ne apar aproape ca o sumă a subiectelor tratate şi a curentelor la modă în pictura bizantină pe la mijlocul secolului al XIV-lea. Scenele cu personaje zvelte, elegante, însufleţite de mişcări vioaie stau în vecinătatea altora aparţinînd unei maniere mai populare şi mai realiste, dar toate poartă pecetea unei profunde umanităţi.

Frescele (din pronaosul) de la Cozia, realizate în anii de după 1386, vădesc aceeaşi tendinţă către misticismul rafinat ca şi acelea aparţinînd şcolii din valea Moravei. *

Veneţia Arta Paleologilor şi-a făcut simţită acţiunea şi la Veneţia, unde am văzut cum, încă de prin anul 1260, capitala Imperiului îşi exercita din nou influenţa.

---

* Afirmaţia că pictura religioasă de inspiraţie bizantină şi-a făcut apariţia pe teritoriul României abia în secolul al XIV-lea nu corespunde faptelor istorice. De altfel problema începuturilor picturii bizantine în ţara noastră trebuie considerată în contextul mai larg al prezenţelor bizantine în spaţiul carpato-danubian. Trebuie precizat că autoritatea Imperiului roman de răsărit şi, în continuare, a Imperiului bizantin s-a manifestat, cu neînsemnate întreruperi, în Dobrogea şi de-a lungul Dunării, atingînd Banatul, pînă în secolul al XIV-lea. Vechea provincie romană Scythia minor — Dobrogea — a dobîndit o nouă strălucire în timpul împăratului Constantin cel Mare care a reconstituit Tomis-ul, schimbîndu-i numele în Constantina (de unde Constanţa de azi). Acelaşi împărat cucereşte Oltenia-Dacia Malvensis de odinioară — asigurîndu-şi noua stăpînire prin podul construit peste Dunăre între Oescus şi Sucidava. La inaugurarea podului de piatră, operă prezumată a lui Theofilus, a participat împăratul însuşi (în anul 328), grija pentru calea de apă a Dunării fiind exprimată şi prin zidirea noilor cetăţi de la Drobeta şi Constantiniana Daphne (Olteniţa). În acelaşi timp, în Dobrogea au fost reconstruite cetăţile Histria, Capidava, Ulmetum, Noviodunum, Tropaeum Traiani, Flaviana, mărturiile arheologice fiind foarte numeroase.

Un exemplu din secolul al XIV-lea ne este fără îndoială oferit de frescele din capela de la stînga absidei bisericii San Zan Degola (Sfîntul Ioan Decapitatul), care au fost scoase la iveală în 1945. În partea superioară, sfînta Elena, figurată în bust şi îmbrăcată ca o împărăteasă, se află sub un fronton cu arcadă triplă, de aspect antic. În partea de jos s-au păstrat capetele aureolate ale sfinţilor Ioan Botezătorul, Petru, Toma şi Marcu. Primii doi au o expresie încordată, dar fără vreo urmă de brutalitate. Ceilalţi doi au un aer de tinereţe senină. Stilul îmbină forţa şi plenitudinea cu o gingăşie armonioasă.

În timpul domniei lui Iustinian (527–565), aşezările bizantine din Dobrogea şi de pe Dunăre au prosperat continuu, fapt consemnat şi de cronicarii oficiali, ca Procopius din Cesareea. Dezvoltarea meşteşugurilor şi circulaţia comercială intensă au favorizat afirmarea vechilor aşezări, asigurînd mijloacele necesare pentru amplificarea cetăţilor, pentru înălţarea unor somptuoase bazilici ca acelea de la Tropaeum Traiani, Tomis, Histria, Callatis etc. La sfîrşitul secolului al VII-lea, cînd Dobrogea a fost devastată de coloanele în trecere ale migratorilor bulgari, în localităţile ei se aflau peste treizeci de bazilici, fără să le socotim pe acelea aflate de-a lungul Dunării.

Cercetările arheologice au fost în măsură să demonstreze frumuseţea arhitecturală a acestor monumente uneori placate cu marmură şi avînd coloane cu capitele bogat împodobite. Pereţii lor erau decoraţi cu picturi murale, fragmente de tencuială colorată fiind recuperate din dărîmături. Artele decorative şi aplicate sînt la rîndul lor ilustrate prin numeroase piese de podoabă executate din aur sau din argint, din fragmente ceramice aparţinînd unor vase de producţie locală sau importate din metropolă.

După scurta trecere a bulgarilor, stăpînirea bizantină în Dobrogea şi la Dunăre a fost restabilită curînd, ea fiind temeinic consolidată în timpul împăratului Ioan Tzimiskes (969–976) care a înfiinţat *thema* (= provincie militară) Paristrionului, cu reşedinţa la Silistra. Ioan Tzimiskes şi urmaşul său Vasile al II-lea Bulgaroctonul (976–1025) au acordat o atenţie deosebită cetăţilor de pe Dunăre, marele fluviu fiind scutul nordic al imperiului şi, deopotrivă, cea mai lesnicioasă cale de circulaţie spre interiorul continentului. În legătură cu această politică de frontieră, este notabilă înflorirea unor aşezări ca Garvăn-Dinogeţia, Niculiţel, Păcuiul lui Soare către care se îndreaptă tot mai mult cercetările arheologilor din ultimii ani. La Păcuiul lui Soare a fost descoperită o

Cu puţin înainte de mijlocul secolului al XIV-lea, mozaicurile executate în baptisteriul Sfîntului Marcu, sub dogele Andrea Dandolo (1342–1354), prieten cu Petrarca, înfăţişează, sub trăsături italiene cum ar fi realismul figurilor, elemente comune cu mozaicurile din Kariye Djami: eleganţa şi alungirea personajelor, aspectul graţios al figurilor feminine, fundaluri arhitecturale.

În schimb, nu aflăm nimic bizantin în mozaicurile capelei Sfîntul Isidor, care povestesc martiriul sfîntului şi descoperirea moaştelor sale în insula Chios, precum şi transferarea lor în biserica San Marco. Aceste panouri, care datează tot de pe vremea dogelui Andrea Dandolo, ţin de

---

vastă cetate cu ziduri puternice de piatră, iar la Garvăn-Dinogeţia au fost puse în evidenţă întinse fortificaţii, numeroase locuinţe şi ateliere meşteşugăreşti precum şi ruinele unei biserici cimiteriale ale cărei ziduri mai păstrează urmele de pictură ale vechiului decor mural. La Niculiţel, unde există şi o remarcabilă ruină de bazilică cu criptă, datînd din secolul al V-lea, a fost descoperită o biserică construită în secolul al XIII-lea, lîngă care se află o necropolă caracterizată prin abundenţa podoabelor de origine constantinopolitană.

Rezultînd din strînsele legături economice şi culturale cu Bizanţul, în întreaga ţară au fost descoperite tezaure monetare, podoabe, piese ceramice etc., toate atestînd aceeaşi realitate istorică: Bizanţul a fost o prezenţă mereu vie în spaţiul danubiano-carpatic, această prezenţă fiind unul dintre factorii care au contribuit — mai ales în secolele IV–VII — la păstrarea tradiţiilor de romanitate ale poporului nostru.

Monumentele bizantine ridicate pe teritoriul ţării noastre au lăsat moştenire o seamă de procedee specifice în arta de a construi, procedee a căror utilizare a fost favorizată şi de circulaţia meşterilor în secolele XIV–XV, într-o epocă în care se maturizau formele arhitecturii autohtone. Astfel alternarea cărămizii cu piatra, în asize regulate, alternare folosită la zidirea bisericii de la Garvăn-Dinogeţia sau la ruina bisericii din cetatea Severinului, va fi reluată la Biserica domnească din Curtea de Argeş, monument care inaugurează seria marilor ctitorii voievodale din Ţara Românească. La acelaşi monument, ctitorie a lui Basarab I din anii 1351–52, a fost folosit, în varianta constantinopolitană, tipul de plan şi de elevaţie cunoscut sub numele de *cruce greacă înscrisă*. Este semnificativă folosirea variantei constantinopolitane pentru că ea dovedeşte existenţa unor legături nemijlocite cu Bizanţul,

curentul popular din pictura italiană practicat în regiunea Emilia. Arta mozaicului bizantin, care dispăruse la Constantinopol ca urmare a sărăcirii vistieriei imperiale, avea să înceteze a mai influenţa decorul bisericii San Marco.

O frescă italienizantă la Kariye Djami

Dimpotrivă, la Constantinopol vom întîlni prezenţa artei italiene într-o frescă ce decora un *arcosolium* adăpostind un mormînt în zidul de vest din interiorul nartexului, la Kariye Djami *(il. 201)*. Defuncta, înveşmîntată într-o mantie şi o rochie de damasc bogat împodobită, stătea în picioare

---

nefiind necesară o intermediere a centrelor balcanice, aşa cum în mod eronat s-a crezut în trecut. Trebuie subliniat că importanţa acestui edificiu nu are doar un caracter regional, dimpotrivă, este vorba despre cea mai amplă realizare a tipului de biserică în *cruce greacă înscrisă*, depăşind cu mult construcţiile similare înălţate în spaţiul bizantin din secolele XII–XIV. Ulterior, în secolul al XVI-lea, tot în Ţara Românească, la Tîrgovişte şi la Craiova, vor fi construite biserici de tip *cruce greacă înscrisă* de proporţii monumentale. În acelaşi timp, este demnă de remarcat persistenţa în ţările române a organizării spaţiale specific bizantine şi a sistemului de boltire cu cupole semisferice suspendate pe pandantivi, aşa cum ştim că a avut bisericuţa de la Garvăn-Dinogeţia şi cum păstrează încă biserica Sf. Anastastie din Niculiţel (sec. XII–XIII).

Considerînd statornica prezenţă a artei bizantine pe teritoriul patriei noastre, în Dobrogea şi de-a lungul Dunării, prezenţă inaugurată de chiar întemeietorul Constantinopolului, împăratul Constantin cel Mare, şi prelungită vreme de un mileniu, pînă în secolul al XIV-lea, înţelegem că formele acestei arte nu mai pot fi considerate un *import* în ţările române, de vreme ce ele dobîndiseră aici de atîta vreme drept de cetate.

Revenind la problema picturilor murale — problemă care a generat prezenta notă — vom aminti că cercetările recente au sporit substanţial cunoştinţele noastre. Dincolo de faptul că trebuie să presupunem că multele biserici bizantine din aşezările dobrogene şi de pe Dunăre vor fi fost măcar în parte decorate cu picturi murale (să nu uităm că la Vicina se afla reşedinţa unei mitropolii strămutată în 1359 la Curtea de Argeş) ne vom referi la materialele concrete care atestă realizarea unor ansambluri de pictură murală în Transilvania şi în Ţara Românească

în faţa Fecioarei şezînd şi ţinînd Pruncul, înfăţişată din trei sferturi şi nu frontal cum se obişnuia în arta bizantină. Cele două figuri sînt desenate la aceeaşi scară. Stilul naturalist al veşmintelor cu falduri adînc reliefate, simţul volumului şi al spaţiului, scăunaşul desenat în perspectivă sînt categoric italiene, la fel ca şi reprezentarea solului sub aspectul unei lespezi de marmură sprijinită de marginea inferioară a cadrului, asemenea pardoselilor din episoadele vieţii sfîntului Iacov pe care Mantegna le pictase în biserica Eremitani de la Padova. Fresca din Kariye Djami a fost probabil executată cu puţin înainte de 1450 de către un pictor italian sau, mai degrabă, dacă

---

anterior secolului al XIV-lea la care se referă prof. Charles Delvoye. Avem în vedere descoperirile de la Cetăţenii din Vale, pe Dîmboviţa, unde există un complex de ruine aparţinînd unor construcţii laice şi religioase datînd din secolul al XIII-lea. Fragmentele de frescă găsite în dărîmăturile bisericilor indică o excelentă calitate tehnică, o gamă cromatică bogată şi un desen de o rară supleţe.

La Streisîngeorgiu (jud. Hunedoara) în vechea ctitorie cnezială datînd de la începutul secolului al XII-lea se păstrează un valoros ansamblu de picturi murale realizat în anul 1313 de către pictorul Teofil, suprapunîndu-se unui strat de pictură mai veche. La Sîntămărie-Orlea (jud. Hunedoara), biserica satului este decorată cu un ansamblu iconografic monumental, de o excepţională valoare artistică, executat în anul 1311. Sîntem, aşadar, cu mult înainte de pictarea bisericii domneşti din Curtea de Argeş, datînd din anii 1362–1366.

Mai departe, tot în cursul secolului al XIV-lea, în afara picturilor de la Cozia, la care se referă şi prof. Delvoye, au mai fost realizate ansamblurile de la Criscior (jud. Hunedoara) şi Leşnic (jud. Hunedoara), urmate, curînd după 1400, de ansamblurile de la Ribiţa, Sînpetru, Peşteana, Streisîngeorgiu (toate în jud. Hunedoara), realizări care atestă că încă de la acea dată formele picturii bizantine fuseseră prelucrate şi adaptate la posibilităţile artistice ale unei şcoli regionale autohtone.

Tot la începutul secolului al XV-lea, în timpul domniei lui Alexandru cel Bun, în Moldova se realizau mai multe ansambluri de pictură murală, martori foarte valoroşi fiind puşi în evidenţă la Humor, Moldoviţa şi Bistriţa.

Examinarea tuturor acestor date, deşi foarte sumar prezentate, face evidentă, credem, o mai fertilă prezenţă a artei bizantine pe teritoriul ţărilor române, obligînd la o largă circumstanţiere a scurtului paragraf din lucrarea de faţă aferent acestei probleme. (Vasile Drăguţ)

judecăm după anumite trăsături manieriste și după cîteva stîngăcii, de către un bizantin italienizant care îl însoțise poate pe Ioan al VIII-lea la Conciliul de la Ferrara. Nemaiaflînd în propriile lor tradiții posibilitățile de reînnoire la care aspirau, anumiți pictori de la Constantinopol s-au îndreptat spre exemplele pe care le oferea Italia. Dinaintea unei opere ca aceasta ne putem întreba ce ar fi devenit arta capitalei sub acțiunea influențelor italiene, dacă orașul nu ar fi căzut în mîinile turcilor. Desigur nu s-ar mai fi putut vorbi despre o artă bizantină.

Într-un spirit asemănător, biserica Hodighitria din insula Lefkas a fost decorată pe la 1450 în stilul gotic internațional cu fresce al căror program iconografic rămînea pe de-a întregul bizantin.

PICTURA PROFANĂ

Nu ne-a rămas nimic din pictura profană executată în această epocă. Pînă și la Constantinopol, greutățile financiare prin care trecea dinastia Paleologilor nu erau deloc propice unor asemenea lucrări. Dar în palatul de la Trapezunt, unde, pentru a se afirma mai bine, tînăra putere avea nevoie de legătura cu marile tradiții ale trecutului imperial, frescele înfățișau domnitorii și episoadele din istoria orașului, îndeosebi primejdiile care fuseseră biruite. În Serbia, în Bulgaria și în Rusia anumite palate ale principilor domnitori au fost împodobite cu fresce. În 1881 au fost distruse frescele din palatul lui Dușan de la Drimać, în apropiere de Skadar, din nefericire înainte ca ele să fi fost studiate.

comunicaţie între colaterale şi spaţiul central al edificiului.

Lipsită de sprijinul pe care îl găsise în structurile politice şi intelectuale ale statului bizantin, precum şi în dărnicia împăraţilor şi a aristocraţiei, arta bizantină avea să decadă în cursul secolului al XVIII-lea şi să nu mai poată rezista presiunii „naturaliste" venite din Occident. Pînă la urmă ea s-a redus, în bună parte, la o banală şi stereotipă ilustrare a preceptelor religioase.

---

rioare care îmbracă cu un inegalabil veşmînt bisericile mănăstirilor din Bucovina. Toma de la Suceava sau Dragoş Coman au fost români ca şi, cîteva decenii mai tîrziu, Ioan şi Sofronie, Crăciun, Grigore, Ignat şi Mătieş.

Referitor la bisericile moldoveneşti trebuie adăugat că mai toate au fost pictate la interior, că multe dintre ele sînt mult mai mari decît obişnuitele paraclise bizantine şi că apariţia picturii pe faţade nu este o consecinţă a dimensiunilor mici — care ar fi împiedecat decorarea interioarelor — aşa cum crede totuşi prof. Charles Delvoye. Pictura exterioară moldovenească, realizare artistică de valoare mondială, este rezultatul unor îndelungi elaborări locale, cu remarcabile elemente programatice, determinante fiind în ultimă instanţă rezistenţa antiotomană şi lupta pentru apărarea imaginilor. La Probota, la Humor, la Moldoviţa, la Arbore, la Voroneţ, la Suceviţa şi la alte monumente ne aflăm în faţa unei înalte gîndiri artistice care se individualizează prin capacitatea de sinteză, prin sensibilitatea şi forţa de expresie, prin subtilul acord cu cadrul arhitectonic şi natural. Nimic nu îngăduie să se vadă aici opere de factură străină, aşa cum se vede într-adevăr la Rîşca, unde picturile sînt semnate de grecul Stamatello Cotronas.

Nu este locul aici să facem un istoric detaliat al artei româneşti, dar punctarea acestor aspecte este necesară pentru o mai corectă orientare a cititorului.

Aşa se cer a fi cunoscute, mai departe, epocile lui Alexandru Lăpuşneanu, Miron Barnovschi şi Vasile Lupu din Moldova, sau epocile lui Matei Basarab şi Constantin Brâncoveanu, din Ţara Românească, epoci care s-au investit cu nobleţea înfăptuirilor artistice, prin generoasa deschidere către cultură în general. În nici una dintre aceste epoci, elementul determinant de creaţie nu a fost cel străin — grecesc sau altul — dimpotrivă, pe fondul tradiţiilor autohtone solid constituite s-au altoit experienţele şi realizările noilor generaţii de artişti români care au asigurat acea matură unitate spirituală proprie artei noastre medievale, unitate pusă în valoare de diversitatea firească a numeroaselor centre locale şi a dinamicii perioadelor de înflorire. (Vasile Drăguţ)

GLOSAR

Acatist (Imn): imn care se cîntă, stînd în picioare, în sîmbăta celei de-a cincea săptămîni din postul mare, pentru a mulţumi Fecioarei că a salvat oraşul Constantinopol de asediile persanilor şi arabilor din secolul al VII-lea şi de la începutul secolului al VIII-lea. Imnul cuprinde două părţi, de cîte douăsprezece strofe fiecare. Prima, istorică, slăveşte evenimentele de la Bunavestire pînă la Întîmpinarea Domnului. A doua parte, mistică şi teologică, este alcătuită din laude către Hristos şi sfînta Fecioară.

Acheiropoietos: icoană (a lui Hristos, sau a Fecioarei) « nefăcută de mîna omului », despre care se pretinde că ar fi de origine divină.

Aer: văl liturgic destinat să acopere Sfintele Daruri.

Apocombion: pungă conţinînd cel puţin trei kilograme de bani de aur.

Arcosolium: nişă sau firidă funerară joasă şi alungită, avînd partea superioară alcătuită dintr-un arc.

Atrium: curte cu porticuri din faţa unei biserici (pridvor).

Autocefalie: calitatea unei biserici ortodoxe răsăritene de a nu fi supusă autorităţii patriarhului de la Constantinopol.

Bema: în sens propriu, tribună; mai tîrziu căpătă înţelesul acelei părţi a sanctuarului în care se afla altarul.

Blacherniotissa (Vlahernitisa): tip iconografic al Fecioarei, aşa cum era înfăţişată pe o icoană vestită din biserica Născătoarei de Dumnezeu (Theotókos), în cartierul Blachernelor din Constantinopol, adică stînd în picioare (sau uneori bust), în atitudine de orantă, şi avînd pe

piept un medalion luminos cu chipul lui Iisus.

Catolicon: biserica principală a unei mînăstiri.

Ciborium: baldachin de piatră, de lemn, sau de metal.

Clavi: benzi de purpură țesute vertical pe tunica persoanelor de rang senatorial și a cavalerilor, precum și a celor care își puteau plăti acest lux; au devenit apoi simple dungi colorate.

Colobium: tunică lungă, de tip oriental, fără mîneci.

Cufică: veche scriere arabă, cu caractere rigide, originară din Kufa (mare oraș așezat pe Eufrat); scrierea a fost folosită la inscripțiile pe piatră sau pe lemn din unele monumente și de asemenea pe monede; semnele cufice, mai mult sau mai puțin deformate, au fost reluate de bizantini pentru decorarea bisericilor lor.

Curator: administrator al unei moșii, case, sau venituri.

Deisis: scenă ce reprezintă intercesiunea (mijlocirea, rugăciunea) Fecioarei și a lui Ioan Botezătorul, uneori și a altor sfinți, pe lîngă Hristos-Judecătorul, pentru iertarea păcatelor.

Despot: stăpîn; acest titlu, la origine rezervat împăratului, începe să fie decernat la 1163, sub domnia lui Manuel I Comnen, unor rude de-ale sale, care erau socotite urmași posibili (gineri, fiu, frați) și, de asemenea, unor înalți dregători pe care dorea să-i cinstească în chip deosebit, acest titlu devenind cel mai înalt din ierarhia bizantină. Atribuirea titlului de despot putea fi însoțită, sub Paleologi, de acordarea unui apanaj feudal. De asemenea, țarii Bulgariei și craii Serbiei au conferit demnitatea de despot anumitor vasali de-ai lor.

Diaconicon: veșmîntar; la început, în epoca paleocreștină, situat pe una dintre laturile bisericii sau atriumului, diaconiconul a fost mai apoi amenajat în partea terminală de la est a bisericii, la dreapta (sud) absidei centrale; simetric cu proscomidia *(prothesis)*, așezată la stînga (nord).

Egumen: starețul unei mînăstiri.

Engolpion: medalion purtat pe piept de episcop, în care adeseori se păstrau fragmente de moaște.

Epiclesă: rugăciune din liturghia ortodoxă, prin care preoții cer Sfîntului Duh să pogoare harul divin asupra pîinii și vinului spre a le preface în trupul și sîngele lui Hristos.

Epigonation: genunchiar (lat. = *gremium*); bederniță, bucată de stofă, avînd o formă romboidală, care se poartă la înălțimea genunchiului.

Epistil: arhitravă; parte din antablament, care se sprijină direct pe coloane.

Epitaf: văl liturgic simbolizînd linţoliul lui Hristos; era decorat cu o scenă înfățișîndu-l pe Hristos mort și jelit de îngeri.

Epitrachelion: epitrahil, sau patrafir; fîșie lungă de stofă, decorată cu cruci, care se trece pe după gît și atîrnă pe piept; însemnul preoției.

Etimasie (Hetimasie): reprezentarea Tronului divin, cu Crucea și Sfînta Scriptură, pregătit pentru cea de-a doua venire a lui Hristos, la Judecata de Apoi.

Evangheliar: carte care cuprinde texte din cele patru Evanghelii, în ordinea în care sînt citite la slujbele anului liturgic.

Hlamidă: mantie făcută dintr-o bucată de stofă dreptunghiulară, prinsă pe umăr cu o agrafă.

Hodighitria: tip iconografic al „Fecioarei îndrumătoare", în poziție frontală, cu Pruncul (ținînd un „rotulus") pe brațul stîng. Conform tradiției, arhetipul acestei icoane ar fi fost păstrat în biserica Hodegon din Constantinopol, pictura fiind atribuită apostolului Luca.

Hrismă (Hrismon): monogramă, avînd forme variabile, înscrisă de obicei în cerc, alcătuită din primele două litere grecești ale numelui lui Hristos: *chi* și *rho.*

Iconostas: catapeteasmă; paravan despărțitor, de lemn, de piatră, sau de marmură, care desparte altarul de naosul bisericii; este împodobit cu icoane, așezate într-o ordine bine determinată: la dreapta ușilor centrale (sau ușile împărătești) Hristos și Ioan Botezătorul; la stînga, Fecioara cu Pruncul și sfîntul patron al bisericii. În registrul superior sînt rînduite icoanele celor douăsprezece praznice mari (Dodecaorton): Bunavestire, Nașterea, Întîmpinarea Domnului, Botezul, Învierea lui Lazăr, Schimbarea la Față, Intrarea în Ierusalim, Răstignirea, Pogorîrea la Iad, Înălțarea, Pogorîrea Sfîntului Duh, Adormirea Maicii Domnului.

Imago clipeata: imagine înscrisă într-un medalion în formă de scut rotund.

Împărțitor: vezi *Primicer.*

Jupan: la slavi, şef al unei împărţiri administrative (jupa); nobil sîrb.

Lecţionar: culegere de texte extrase din Biblie, sau din operele sfinţilor Părinţi ai bisericii, pentru a fi citite la slujbe în diferite zile ale anului.

Liturghier: culegere de texte din cele patru Evanghelii, înşiruite în ordinea slujbelor la care sînt citite.

Logothet: slujbaş avînd sarcina de a ţine şi de a verifica socotelile băneşti; *logothetul vistieriei generale* era administratorul vistieriei centrale; el conducea administraţia impozitelor publice, în care intra şi cadastrul. Începînd cu domnia lui Isaac al II-lea Anghel (1185–1195) şi pînă la cea a lui Andronic al II-lea (1282–1328), *marele logothet* a devenit şeful administraţiei civile.

Loros: eşarfă lată, brodată cu aur şi bătută în pietre preţioase, pe care o purta împăratul; element caracteristic costumului imperial.

Maforion: văl care acoperă capul şi umerii femeilor.

Magistru: între secolele al VII-lea şi al X-lea, unul dintre cele mai înalte titluri din ierarhia dregătorilor bizantini; numele vine de la « magistru al oficiilor »; şef al marilor servicii ale Palatului şi statului.

Mappa: pătrat de stofă albă, pe care îl ţinea în mînă împăratul sau consulul, cînd dădea semnalul de deschidere a jocurilor în hipodrom.

Mare heteriarh: comandantul hetairiei, corp al gărzii imperiale alcătuit din ostaşi străini; începînd din secolul al XIII-lea, aceste trupe nu au mai fost întrebuinţate decît la paradă, iar marele heteriarh a devenit un fel de maestru de ceremonii.

Menolog: culegere de vieţi ale sfinţilor pentru fiecare lună a anului.

Mirofor(ă): purtător de uleiuri parfumate, mir; cuvîntul mirofore desemnează cele trei femei (mironosiţe) care s-au dus la mormîntul lui Hristos cu « miresme şi miruri », să-i îmbălsămeze trupul.

Naos: navă; partea centrală a bisericii, între altar şi nartex (pronaos).

Nartex: pronaos; încăpere care precede spre vest naosul; la început alungit ca o tulpină de *ferula nartheca* (din fam. Umbelliferae), de unde şi numele grecesc de *narthex*. Esonartex = n. interior; exonartex = n. exterior.

Niello (« tăciune »): pastă neagră, făcută din amestecul

mai multor metale (argint, aramă, plumb), legate printr-o substanţă, şi incrustată în metal.

Octateuc: culegere a primelor opt cărţi din Vechiul Testament (Facerea, Ieşirea, Leviticul, Numerii, Deuteronomul, Iosua, Judecătorii, Rut).

Omoforion: omofor, eşarfă lungă a episcopilor (sau *pallium*), petrecut în jurul gîtului şi căzînd dinainte într-o singură fîşie.

Pala şi *Paliotto:* în Italia, panou pentru decorul altarului făcut din materii preţioase.

Pandantiv: triunghi sferic (concav), aşezat cu baza pe circumferinţa calotei şi cu vîrful în unghiul format de întretăierea a două arcuri sau a doi pereţi. El uşurează trecerea de la pătratul bazei la circumferinţa calotei.

Paradigmă: exemplu, model, pildă.

Parakimomen: sens literal « care se culcă alături »; şeful eunucilor destinaţi să asigure serviciul de noapte la palat; acest personaj a devenit confidentul şi, într-un anumit fel, primul ministru al împăratului.

Primicer: adjunctul marelui şambelan al Palatului *(praepositus sacri cubiculi);* şeful personalului. De asemenea, « împărţitor », superiorul cîntăreţilor bisericeşti.

Prodrom: precursor; Ioan Botezătorul (Înaintemergătorul).

Proedru: preşedinte; titlu creat în anul 963 pentru Nichifor Focas, spre a desemna cel mai înalt dregător al ordinului senatorial.

Pronaos: v. Nartex.

Proscomidie: v. Prothesis.

Prothesis: sau proscomidie; loc unde, la început, credincioşii aduceau făina, sau pîinea şi vinul, care, prin jertfa euharistică, deveneau trupul şi sîngele Domnului; mai apoi, încăpere situată la stînga absidei (nord), în care, printr-o slujbă de mare însemnătate în biserica răsăriteană, se pregăteşte Sfînta Cuminecătură.

Protoproedru: titlul de proedru fiind acordat unui număr prea mare de persoane şi, prin aceasta, pierzînd din valoare, Alexe Comnen înfiinţă noua demnitate de protoproedros (primul dintre proedrii).

Protostrator: cel mai înalt în grad dintre generali.

Rhipidion: ripidă, evantai liturgic, făcut dintr-un disc (sau romb) de metal montat pe un mîner; diaconul îl mişcă deasupra cuminecăturii, pentru a simboliza

serafimii bătînd din aripi în jurul lui Hristos.

Sakkos: tunică liturghică, lungă pînă la genunchi, despicată în părţi şi prevăzută cu mîneci scurte; era somptuos brodată; la început era rezervată patriarhului; pe urmă a fost purtată şi de episcopi.

Scyphat: monedă de formă concavă.

Sevastocrator: titlu de demnitar; la crearea lui, în 1081, de către Alexis Comnen, pentru fratele său mai mare, Isaac, acest rang era acela al unui vice-împărat; pînă în veacul al XIII-lea el era rezervat doar fratelui împăratului; după aceea titlul a fost decernat şi altor rude ale împăratului şi chiar unor nobili străini, care se bucurau de încrederea suveranului lor.

Silenţiari: demnitari (în număr de treizeci) însărcinaţi să vegheze ca în prezenţa împăratului să se păstreze o tăcere religioasă.

Sinaxar: culegere de notaţii scurte despre vieţile sfinţilor, în ordinea zilelor în care se sărbătoresc.

Singhel: auxiliar al patriarhului; în ierarhia ecleziastică vine îndată după patriarh. Ulterior a apărut şi titlul de protosinghel.

Spatharocandidat: titlu din ierarhia nobiliară, între spatari (purtători ai spadei) şi protospatari (şeful gărzii spatarilor).

Staurotecă: relicvariu în care se păstra o bucată din « adevărata cruce ».

Tabele (sau canoane) de concordanţă: tabele de corespondenţă între capitolele celor patru Evanghelii; ele au fost întocmite în veacul al IV-lea de vestitul Eusebiu din Cesareea.

Tablion: pătrat de stofă cusut pe hlamida dregătorilor de la curte.

Tetrapil: monument dreptunghiular; fiecare din laturile sale este străbătută de o uşă mare.

Thorakion: ecuson cusut pe veşminte.

Trabea: togă de ceremonie, în întregime stacojie, sau roşie şi albă, sau brodată cu motive ornamentale; era purtată cu prilejul unor mari ceremonii, mai ales la sărbătorirea unei victorii, sau la deschiderea jocurilor în hipodrom.

Trompă de colţ (sau de unghi): fragment de boltă, în formă semiconică, sau în sfert de sferă, formînd o suprafaţă de zid ce taie vîrful fiecărui unghi al unei prisme pătrate, în aşa fel încît patru trompe să deseneze un octogon pe care se putea sprijini circumferinţa unei cupole.

Veşmîntar: v. Diaconicon.

Vexilar (lat. = *vexilarius*): stegar; port-drapel.

Cuprinde doar publicaţiile cele mai importante şi cele mai recente. La fiecare rubrică sînt menţionate mai întîi cele mai bune lucrări şi cele care cuprind cel mai întins domeniu. Celelalte urmează în ordinea în care sînt abordate în text materiile ce le alcătuiesc subiectul. Articolele din reviste nu au fost citate decît în caz excepţional. Cititorul doritor să afle indicaţii bibliografice suplimentare şi să urmărească mişcarea publicaţiilor ştiinţifice va putea consulta notiţele şi cronicile unor reviste specializate ca *Byzantinische Zeitschrift* (München), *Byzantion* (Bruxelles), *Byzantinoslavica* (Praga), *Orientalia Christiana Periodica* (Roma), precum şi articolele publicate în *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Ravenna).

LUCRĂRI GENERALE

ISTORII DE ARTĂ BIZANTINĂ

GRABAR (André), *Le premier art chrétien* (200–395), Paris, Gallimard, 1966 (L'UNIVERS DES FORMES); *L'âge d'or de Justinien. De la mort de Théodose à l'Islam* Paris, Gallimard, 1966 (L'UNIVERS DES FORMES); *Byzance. L'art byzantin du Moyen Age (du*

VIIIe au XVe siècle), Paris, Albin Michel, 1963 (L'ART DANS LE MONDE).

STERN (Henri), *L'art byzantin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966 (LES NEUFS MUSES).

COCHE DE LA FERTÉ (Etienne), *Art paléochrétien;* FROLOW (Anatole), *Byzance;* RÉAU (Louis), *Le Monde gréco-slave*, dans *Histoire de l'art*, vol. II: *L'Europe médiévale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 1–266 (ENCYCLOPÉDIE DE LA PLÉIADE).

TALBOT RICE (David), *Art of the Byzantine Era*, Londra, Thames & Hudson, 1963; *Byzantinische Kunst*, München, Prestel Verlag, 1964; *Byzantine Art*, Londra, Penguin Books, ed. a 3-a, 1962 (A PELICAN BOOK); *The Beginnings of Christian Art*, Londra, Hodder & Stoughton, 1957; *Art byzantin*, Paris-Bruxelles, Elsevier, 1959 (slabă traducere franceză, sluţită de numeroase contrasensuri şi omisiuni, după *The Art of Byzantium*, Londra, Thames & Hudson, 1959); *The Dark Ages* (cu colaborarea mai multor autori) Londra, Thames & Hudson, 1965.

Bizantino, în *Enciclopedia Universale dell'arte*, vol. II, Veneţia-Roma, Instituto per la collaborazione culturale, col. 623–712 (arhitectura de Paolo VERZONE; sculptura şi artele minore de David TALBOT RICE; pictura de Victor LAZAREV).

SAS-ZALOZIECKY (Wladimir), *L'art paléochrétien* şi *Byzance*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, f.a. (Col. HISTOIRE DE L'ART, Payot, VII şi VIII).

L. NICKEL (Heinrich), *Byzantinische Kunst*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1964.

BECKWITH (John), *The Art of Constantinople. An Introduction to Bizantine Art*, Londra, Phaidon, 1961.

BRÉHIER (Louis), *L'art byzantin* şi *L'expansion de l'art byzantin*, în *Le Monde byzantin*, vol. III, *La civilisation byzantine*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 504–570.

ESTETICA ARTEI BIZANTINE

MATHEW (Gervase), *Byzantine Aesthetics*, Londra, J. Murray, 1963.

MICHELIS (P.-A.), *Esthétique de l'art byzantin*, Paris, Flammarion, 1959.

ENCICLOPEDII

Reallexikon zur byzantinischen Kunst, publicat sub direcţia lui Klaus WESSEL, cu colaborarea lui Marcel RESTLE, Stuttgart, Hiersemann, începînd din 1963.

CATALOAGE ALE UNOR EXPOZIŢII ŞI MUZEE

L'art byzantin, art européen (Catalogul celei de-a 9-a Expoziţii a Consiliului Europei). Atena, Palatul Zappeion, 1964. (Există şi în versiune greacă şi engleză.)

COCHE DE LA FERTÉ (Etienne), *L'antiquité chrétienne au Musée du Louvre*, Paris, Editions de l'Œil, 1958.

KITZINGER (Ernst), *Early Medieval Art in the British Museum*, Londra, Trustees of the British Museum, 1955.

Victoria and Albert Museum. Late antique and Byzantine Art. Londra, Her Majesty's Stationery Office, 1963.

BRÖKER (G.) şi JOKSCH (Thea), *Wegleitung durch die Frühchristlich-byzantinische Sammlung* (Staatliche Museen zu Berlin), Berlin, 1964.

SOTIRIOU (Georges), *Guide du Musée byzantin d'Athènes*, Atena, Hestia, 1932 (traducere de O. MERLIER); ed. 3-a în lb. greacă, 1956.

FRATLI (Nezih), *A short Guide to the Byzantine Works of Art in the Archaeological Museum of Istanbul*, Istanbul, 1955.

BANCK (Alice), *Byzantine Art in the Collections of the U.R.S.S.*, Leningrad-Moscova, Sovietski Hudozhnik, 1967 (text în rusă şi în engleză); *L'art byzantin au Musée de l'Ermitage*, Leningrad, 1960.

The Dumbarton Oaks Collection. Harvard University, Handbook, Washington, 1955.

ROSS (Marvin C.), *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*. I: *Metalwork, Ceramics, Glass, Painting;* II: *Jewellery*, Washington, 1962 şi 1964.

MONOGRAFII PE ŢĂRI ŞI PE AŞEZĂRI

Turcia

Turquie. Geneva-Paris, Nagel, 1965. (LES GUIDES NAGEL.)

AKURGAL (Ekrem), MANGO (Cyril), ETTINGHAUSEN (Richard), *Trésors de la Turquie*, Geneva, Skira, 1966 (LES TRÉSORS DU MONDE).

Constantinopol.

TALBOT RICE (David), *Constantinople*, Paris, Albin Michel, 1965 (CITÉS D'ART).

SHERRARD (Philip), *Constantinople. Iconography of a Sacred City*, Londra, Oxford University Press, 1965.

EYICE (Semavi), *Istanbul. Petit Guide à travers les monuments byzantins et turcs*, Istanbul, 1955.

JANIN (René), *Constantinople byzantine. Développement urbain et répertoire topographique*, ed. 2-a revăzută şi adăugită, Paris, Institut français d'études byzantines, 1965; *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, Partea întîi: *Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique*, vol. III: *Les églises et les monastères*, Paris, 1953.

HÜRLIMANN (Martin), *Istanbul-Konstantinopel*, Zurich, Atlantis, 1960.

Grecia

CRANAKI (Mimica) şi EDELSTEIN (Simon), *Grèce byzantine*, Lausanne, Guide du Livre et Editions Clairefontaine, 1962.

Cipru

SACOPOULO (Marina), *Chypre d'aujourd'hui*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1966.

PAPAGEORGIOU (A.), *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, 1965 (PICTURE BOOK, 2).

STYLIANOU (Andreas and Judith), *The Painted Churches of Cyprus*, Londra, Probsthain, 1964.

Italia

Roma.

MATTHIAE (G.), *Le Chiese di Roma dal IV al X Seolo*, Roma, Capelli, 1962 (ROMA CRISTIANA, III).

Ravenna.

BOVINI (Giuseppe), *Ravenne, Ville d'art*, Ravenna,

A. Longo, 1966; *Les églises de Ravenne*, Novara, Instituto Geografico de Agostini, 1957 (MUSÉES ET MONUMENTS) (ambele volume există şi în versiune italiană).
DEICHMANN (Fr.-W.), *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden, Bruno Grimm, 1958.
FARIOLI (Raffaella), *Ravenna paleocristiana scomparsa*, Ravenna, Arti grafiche, 1961.
Articole în revista *Felix-Ravenna* şi în *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*.
Veneţia.
DEMUS (Otto), *The Church of San Marco in Venice. History. Architecture. Sculpture*. Washington. The Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1960 (DUMBARTON OAKS STUDIES, 6).

Egiptul coptic

L'art copte. (Petit Palais, Paris 17 juin — 15 septembre 1964), Paris, Ministère d'Etat Affaires Culturelles, 1964. *Koptische Kunst. Christentum am Nil*, Essen, Villa Hügel, 1963.
Christentum am Nil, Internationale Arbeitstagung zur Ausstellung « Koptische Kunst », Villa Hügel, editat de Klaus WESSEL, Recklinghausen, Aurel Bongers, 1964.
WESSEL (Klaus), *L'art copte. L'art antique de la Basse-Epoque en Egypte*, Bruxelles, Ed. Meddens, 1964 (destul de slabă traducere franceză după *Koptische Kunst, Die Kunst der Spätantike in Ägypten*, Recklinghausen, Aurel Bongers, 1963).
BADAWY (Alexandre), *Guide de l'Egypte chrétienne. Musée copte, églises, monastères*, Cairo, Societatea de arheologie coptă, 1953.
VOLBACH (W. Fr.), *Copti, centri e tradizioni*, în *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. III, col. 786—799.

Palestina

BAGATTI (Bellarmino), *L'archeologia cristiana in Palestina*, Florenţa, Sansoni, 1962.
CROWFOOT (J.-W.), *Early Churches in Palestina*, Londra, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1941.

Siria

SOURNIA (Jean-Charles et Marianne), *L'Orient des premiers chrétiens, Histoire et archéologie de la Syrie byzantine*, Paris, Arthème Fayard, 1966 (RÉSURRECTION DU PASSÉ).

Sinai

CHAMPDOR (Albert), *Le Mont Sinaï et le monastère Sainte-Catherine*, Paris, Albert Guillot, 1964 (LES HAUTS LIEUX DE L'HISTOIRE).
GERSTER (G.), *Sinaï*, Paris, Plon, 1961.
SKROBUCHA (H.), *Sinaï*, fotografii de G.W. ALLEN, Olten, Urs-Graf, 1959 (STÄTTEN DES GEISTES).

Macedonia

HODDINOTT (R.-F.), *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia. A Study of the Origins and the Initial Development of East Christian Art*, Londra, Macmillan, 1963.

Iugoslavia

PILLEMENT (Georges), *La Yougoslavie inconnue*, Paris, Grasset, 1967.
STEWARD (Cecil), *Serbian Legacy*, G. Allen & Unwin, 1959. *Jugoslavia*, în *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. 8, col. 375 şi urm.

Bulgaria

La culture médiévale bulgare, Sofia, Ed. în limbi străine, 1964.
DIMITROV (Dimitrie P.), *La Bulgarie, pays de civilisations anciennes*, Sofia, Ed. în limbi străine, 1961.
BEŠEVLIEV (Veselin) şi IRMSCHER (Johannes), *Antike und Mittelalter in Bulgarien*, Berlin, Academia, 1960.
Kunstschätze in Bulgarischen Museen und Klöstern, Essen, Villa Hügel, 1964.
Trésors des Musées bulgares depuis le X[e] *siècle avant Jésus-Christ*, Paris, Galerie Charpentier, 1963.

România

VĂTĂŞIANU (Virgil), *Istoria artei feudale în Ţările Române*, vol. I: *Arta în perioada de dezvoltare a feudalismului*, Bucureşti, Editura Academiei, 1959.

Rusia

ALPATOV (M. W.), *Trésors de l'art russe*, Paris, Cercle d'art, 1966; *Découvertes et recherches dans le domaine de l'histoire de l'art en U.R.S.S. depuis 1940*, III: *L'art médiéval*, în *L'information d'histoire de l'art* (Paris), vol. 6, 1961, p. 121–141.

BLANKOFF (Jean), *L'art de la Russie ancienne*, Bruxelles, 1963.

GRABAR, (I.-E.), LAZAREV (Victor-N.) şi KEMENOV (V.-S.), *Geschichte der russischen Kunst* (traducere germană după *Istorija Russkogo Iskusstva*, publicată de Academia de Ştiinţe a U.R.S.S.) publicată, începînd din 1957, şi la Dresda, Verlag der Kunst (primele trei volume ne interesează îndeosebi).

Armenia

TSHUBINASHVILI (G.), *Armeni. Centri e tradizioni*, în *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. I, col. 706–718.

IZMAILOVA (T.) şi AIVAZIAN (M.), *Iskusstvo Armenii* (arta armeană) (în lb. rusă), Moscova, Iskusstvo, 1962.

NERSESSIAN (Sirarpie DER), *Armenia and the Byzantine Empire*, Cambridge, Harvard University Press, 1947.

Georgia

AMIRANASHVILI (G.), *Istorija Gruzinskogo Iskusstva* (Istoria artei georgiene) (în lb. rusă), Moscova, Iskusstvo, 1963.

TSHUBINASHVILI (G.), *Georgiani centri*, în *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. 5, col. 709–726.

ICONOGRAFIE

RÉAU (Louis), *Iconographie de l'art chrétien*, 6 volume, Paris, Presses Universitaires de France, 1956–1959.

AURENHAMMER (Hans), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Viena, Hollinek, în curs de publicare începînd din 1959.

CAPIZZI (C.), *Pantocrator. Saggio d'essegesi litterario-iconografica*. Roma, Institutul Pontifical de studii orientale, 1964 (ORIENTALIA CHRISTIANA PERIODICA, 170).

GRONDIJS (L. — H.), *L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*, ediţia 2-a, Utrecht, Kemink, 1947; *Autour de l'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*, Leiden, Brill, 1960.

VILLETTE (Jeanne), *La Résurrection du Christ dans l'art chrétien du IIe au VIIe siècle*, Paris, Laurens, 1957.

GIESS (Hildegard), *Die Darstellung der Fusswaschung Christi in den Kunstwerken des 4.—12. Jahrhunderts*, Frankfurt, Herder, 1962.

VÉZIN (Gilberte), *L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

BRENK (Beat), *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtbildes*, Viena, Hermann Böhlau, 1966 (WIENER BYZANTINISTISCHE STUDIEN, III).

WELLEN (G.-A.), *Theotokos. Eine Ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit*, Utrecht-Anvers, Het spectrum, 1961.

LAFONTAINE-DESOGNE (Jacqueline), *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, 2 vol., Bruxelles, Palais des Académies, 1964.

COLLINET-GUERIN (Marthe), *Histoire du nimbe des origines aux temps modernes*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1961.

SOTOMAYOR (M.), *S. Pedro en la iconografia paleocristiana*, Granada, Facultatea de teologie, 1962 (BIBLIOTECA TEOLOGICA GRANADINA. 5).

DAVID-DANEL (Marie-Louise), *Iconographie des saints médecins Côme et Damien*, Lille, Morel et Corduant, 1958.

ARHITECTURĂ

KRAUTHEIMER (Richard), *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth, Penguin Books, 1965 (THE PELICAN HISTORY OF ART).

MAC DONALD (William L.), *L'architecture paléo-chrétienne et byzantine*, Paris, Editions des Deux-Mondes, 1962.

ORLANDOS (An.-C.), *L'architecture byzantine*, în *L'art byzantin, art européen*, Atena, 1964, p. 113—123.

PICTURĂ MONUMENTALĂ

BOURGUET (Pierre du), *La peinture paléo-chrétienne;* CHATZIDAKIS (Manolis) şi GRABAR (André), *La peinture byzantine et du Haut Moyen Age*, 2 vol. Paris, Pont Royal, 1965 (LE LIVRE-MUSÉE).
PAPAÏOANNOU (Kostas), *La peinture byzantine et russe*, Lausanne, Editions Rencontre, 1965 (HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA PEINTURE, 5).
GRABAR (André), *La peinture byzantine*, Geneva, Skira, 1953.
LAZAREV (Victor-N.), *Istorija vizantinijskoj jivopisi* (Istoria picturii bizantine), (în lb. rusă), 2 vol., Moscova, Iskusstvo, 1947.
AMMAN (Alberto-M.), *La pittura sacra bizantina*, Roma, Institutul Pontifical de studii orientale, 1957.
CHATZIDAKIS (Manolis), *Les mosaïques et les fresques*, în *L'art byzantin, art européen*, Atena, 1964, p. 211—217.
L'ORANGE (H.-P.) und NORDHAGEN (P.-J.), *Mosaik von der Antike bis zum Mittelalter*, München, F. Bruckamann, 1960.
WEIDLÉ (Wladimir), *Mosaïques paléo-chrétiennes et byzantines*, Milano-Florenţa, Electa Editrice, 1954.
DEMUS (Otto), *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium.* Londra, Kegan Paul, 1948.
COLLECTION UNESCO DE L'ART MONDIAL, New York Graphic Society: *Grèce. Mosaïques byzantines*, prefaţă de André GRABAR, introducere de Manolis CHATZIDAKIS, 1959; *Chypre. Mosaïques et fresques byzantines*, prefaţă de A.H.S. MEGAW, introducere de Andreas STYLIANOU, 1963; *Yougoslavie. Fresques médiévales*, prefaţă de David TALBOT RICE, introducere de Svetozar RADOJČIĆ, 1955 (cu o ediţie de format mic şi cu preţ redus: TALBOT RICE (D.); *Fresques médiévales de Yougoslavie*, Paris, Flammarion, 1963, UNESCO, LE GRAND ART EN ÉDITIONS DE POCHE; *Bulgarie. Peintures murales du Moyen Age*, prefaţă de André GRABAR, introducere de Hristo MIJATEV, 1961; *Roumanie, Églises peintes de Moldavie*, prefaţă de André GRABAR, introducere de George OPRESCU.

ICOANE

WEITZMANN (Kurt), CHATZIDAKIS (Manolis), MIJATEV (Kristo), RADOJČIĆ (Svetozar), *Frühe Ikonen, Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslavien*, Viena, Anton Schroll & Co., 1965.
FELICETTI-LIEBENFELS (Walter), *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten-Lausanne, Urs Graf, 1956.
XYNGOPOULOS (André), *Les icones portatives*, în *L'art byzantin, art européen*, Atena, 1964, p. 229—234.
TALBOT RICE (David), *Byzantine Icons*, Londra, Faber, 1959.
WEIDLE (Wladimir), *Les icones byzantines et russes*, Florenţa, Electa Editrice, 1950.
SOTIRIOU (G. şi M.), *Icones du Mont Sinai* (în lb. greacă), 2 volume, Atena, Institut français, 1956 şi 1958.

MINIATURI

WEITZMANN (Kurt), *Les manuscrits*, în *L'art byzantin, art européen*, Atena, 1964, p. 290—295.
DIRINGER (D.), *The Illuminated Book. Its History and Production*, Londra, Faber and Faber, 1958.
Bibliothèque nationale. Byzance et la France médiévale. Manuscrits à peintures du IIe au XIVe siècle, Paris, 1958.
Les Trésors de la Bibliothèque Nationale. Département des Manuscrits. Les manuscrits grecs. Comentarii de Marie-Louise CONCASTY, Paris, Editions filmées d'art et d'histoire, 1939.

SCULPTURĂ

BETTINI (Sergio), *La sculpture byzantine*, în *L'art byzantin, art européen*, Atena, 1964, p. 127—130.
GRABAR (André), *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe—Xe siècle)*, Paris, Adrien-Maisonneuve,

1963 (BIBLIOTHÈQUE ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE DE L'INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHÉOLOGIE D'ISTANBUL).

ARTE SOMPTUARE

Fildeşuri

WEITZMANN (Kurt), *Ivoires*, în *L'art byzantin, art européen*, Atena, 1964, p. 143–148.

Metale preţioase

ROSS (Marvin C.), *Le travail de l'or;* VOLBACH (W.-F.), *Le travail de l'argent;* ROSS (M.-C.), *Le travail du bronze*, în *L'art byzantin, art européen*, Atena, 1964, p. 357–362, 406–411, 437–441.

Monede

BAROZZI (Aloisius), *Byzantium and Numismatics*, Chicago, Argonauts, 1966.

LONGUET (H.), *Introduction à la numismatique byzantine*, Londra, Spink and Son, 1961.

GOODACRE (Hugh), *A Handbook of the Coinage of the Byzantine Empire*, Londra, Spink and Son, reeditare 1960.

STAZIO (Attilio), *Bizanzio*, Roma, Istituto italiano di numismatica (ARTE E MONETA, 2).

Emailuri

ROSS (Marvin C.), *Le travail de l'émail*, în *L'art byzantin, art européen*, Atena, 1964, p. 389–397.

Ţesături

VOLBACH (W.-F.), *Il tessuto nell'arte antica*, Milano, Fratelli Fabbri, 1966 (ELITE); *Les tissus byzantins*, în *L'art byzantin, art européen*, p. 458–465.

FLEMMING (Ernst), *Les tissus*, nouvelle édition, texte et composition par Renate JAQUES, Paris, Morancé, 1957.

INFLUENŢA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ ŞI CENTRALĂ

RUNCIMAN (Steven), *Byzantine Art and Western Mediaeval Taste;* TALBOT RICE (David), *Britain and*

the Byzantine World in the Middle Ages; BUCHTHAL (Hugo), *Byzantium and Reichenau;* VOLBACH (W. F.), *Byzanz und sein Einfluss auf Deutschland und Italien*, în *Byzantine Art, an European Art, Lectures*, Atena, 1966, p. 1–60, 89–120.

RUNCIMAN (Steven), *Byzance et l'Occident*, în *L'art byzantin, art européen* Atena, 1964, p. 65–86.

ANTECEDENTELE ARTEI BIZANTINE ÎN PROVINCIILE RĂSĂRITENE ALE IMPERIULUI ŞI ARTA BIZANTINĂ DE LA ÎNTEMEIEREA CONSTANTINOPOLULUI (324) PÎNĂ LA INTERZICEREA ICOANELOR (720)

GENERALITĂŢI

GOUGH (Michael), *The Early Christians*, Londra, Thames & Hudson, 1961 (ANCIENT PEOPLES AND PLACES).

SYNDICUS (Eduard), *Die Frühchristliche Kunst*, Aschaffenburg, P. Pattloch, 1960 (DER CHRIST IN DER WELT).

MEER (Frédéric van der) şi MOHRMANN (Christine), *Atlas de l'antiquité chrétienne*, Paris-Bruxelles, Sequoia, 1960.

MEER (Frédéric van der), *Altchristliche Kunst*, Köln, J.-P. Bachem, 1960.

VOLBACH (Wolfgang-Fritz), *Früchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, fotografii de Max HIRMER, München, Hirmer, 1958.

TESTINI (P.), *Archeologia cristiana*, Roma-Paris, Desclée & Co., 1968.

MOREY (Charles-Rufus), *Early Christian Art*, ediţia a 2-a, Princeton University Press, 1953.

BONICATTI (Maurizio), *Studi di storia dell'arte sulla tarda antichità e sull'alto medioevo*, Roma, De Luca, 1963.

AINALOV (D. V.), *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, traducere din lb. rusă de El. şi S. SOBOLEVITCH; editată de C. MANGO, New Brunswick, Rutgers University Press, 1961.

KITZINGER (Ernst), *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm*, München, 1958 (BERICHTE ZUM XI. INTERNATIONALEN BYZANTINISTEN-KONGRESS, IV, I).

ARHITECTURĂ

DAVIES (J. G.), *The Origin and Development of Early Christian Church Architecture*, Londra, SCM Press, 1952.

Bazilici cu şarpantă

ORLANDOS (Anastase C.), *Bazilica paleocreştină cu şarpantă din bazinul Mediteranei* (în lb. greacă), 3 volume, Atena, Societatea arheologică, 1954.

LEMERLE (Paul), *Philippes et la Macédoine orientale à l'époque chrétienne et byzantine*, Paris, de Boccard, 1943; *A propos des basiliques paléochrétiennes de Grèce*, în *Bulletin de correspondance hellénique*, t. 70, 1946, p. 319–328.

LASSUS (Jean), *Sanctuaires chrétiens de Syrie*. Paris, Geuthner, 1947.

TCHALENKO (Georges), *Villages antiques de la Syrie*, Paris, Geuthner, 1947.

MARTINELLI (Patrizia), *Caratteristiche architettoniche degli edifici paleocristiani din Ravenna*, Ravenna, Dante, 1964 (QUADERNI DI ANTICHITÀ RAVENNATI, CRISTIANE E BIZANTINE, 4).

DE ANGELIS D'OSSAT (Guglielmo), *Studi ravennati (problemi di architettura paleocristiana)*, Ravenna, Dante, 1962 (STUDI D'ARTE PALEOCRISTIANA, BIZANTINA ED ALTOMEDIOEVALE, 11).

Edificii cu plan central

GRABAR (André), *Martyrium*, 3 volume, Paris, Collège de France, 1946.

KHATCHATRIAN (A.), *Les baptistères paléochrétiens*, Paris, Collège de France, 1962.

Sfînta-Sofia de la Constantinopol

VAN NICE (Robert L.), *Saint Sophia in Istanbul. An architectural Survey*. Washington, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1966.

Arhitectură profană

The Great Palace of the Byzantine Emperors. First Report, Oxford, University Press, 1947; *Second Report*, Edinburgh, University Press, 1958.

PICTURĂ MONUMENTALĂ

DORIGO (Wladimiro), *Pittura tardoromana*, Milano, Feltrinelli, 1966.

IHM (Christina), *Die Programme des christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1960.

Mozaicuri parietale

Israël. Mosaïques anciennes. Prefaţă de Meyer SCHAPIRO, introducere de M. AVI-YONAH, New York, Graphic Society, f.a. (COLLECTION UNESCO DE L'ART MONDIAL).

Israeli Mosaics of the Byzantine Period. Introducere de Ernst KITZINGER, New York, New American Library, 1965 (A MENTOR-UNESCO ART BOOK).

Grecia

PELEKANIDES (Stylianos), *Gli afrreschi paleocristiani ed i più antichi mosaici parietali di Salonicco*, Ravenna, Dante, 1963 (QUADERNI. . ., 2).

PROCOPIOU (Angelo), *La question macédonienne dans la peinture byzantine*, traducere franceză de V. MOURELOS, Atena, 1962.

TORP (Hjalmar), *Mosaïkkene i St. Georg-Rotunden i Thessaloniki*, (în lb. norvegiană), Oslo, Gyldendall, 1963.

Ravenna

BOVINI (Giuseppe), *Mosaïques de Ravenne*, traducere franceză de R. GUILLAND, Paris, Plon, 1957.

NORDSTRÖM (Carl-Otto), *Ravennastudien-Ideengeschichte und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1957.

GERKE (Friedrich), *Das Christusmosaik in der Laurentius-Kapelle der Galla Placidia in Ravenna*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1965.

BOVINI (Giuseppe), *Sant'Apollinare Nuovo di Ravenna*, Milano, Silvana, 1961; *Mosaici di S. Apollinare Nuovo*, Faenza, Fratelli Lega, 1959; *Mosaici di Sant'Apollinare Nuovo. Il ciclo cristologico*, Florența, Arnaud, 1958; *La vita di Christo nei mosaici di S. Apollinare Nuovo*, Ravenna, 1959; *San Vitale di Ravenna*, Milano, Silvana, 1955.
KOSTOF (Spiro K.), *The Ortodox Baptistery of Ravenna*, New Haven și Londra, Yale University Press, 1965.
BRESCHI (Maria Grazia), *La Cattedrale et il Battistero degli ariani a Ravenna*, Ravenna, Dante, 1965 (QUADERNI..., 6).
TOESCA (P.), *S. Vitale de Ravenna, Les Mosaïques*, ediție franceză, Paris, Amiot-Dumont, 1952.
DINKLER (Erich), *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, Köln și Opladen, Westdeutscher Verlag, 1964.
WESSEL (Klaus), *Das Mosaik aus der Kirche San Michele in Africisco*, Berlin, 1955.

Sfînta-Sofia de la Constantinopol

WHITTEMORE (Th.), *The Mosaics of Sf. Sophia at Istanbul. Preliminary Report of the First Year's Work. The Mosaics of the Narthex*, Oxford, University Press, 1933.
UNDERWOOD (Paul-A.), *Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul, 1954 și 1957–1959*, în *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 9–10, 1956, p. 291–300 și vol. 14, 1960, p. 209–210.

Roma

MATTHIAE (G.), *Pittura romana del medioevo*, vol. I *(Secoli 4–10)*, Roma, Fratelli Palombi, 1966.
KARPP (Heinrich), *Die Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Baden-Baden, Bruno Grimm, 1966.
CECCHELLI (C.), *I Mosaici della Basilica di S. Maria Maggiore*, Torino, Ilte, 1956.
BRODSKY (N.-A.), *L'iconographie oubliée de l'arc éphésien de Sainte-Marie Majeure à Rome*, Bruxelles, Byzantion, 1966.
ROMANELLI (Pietro) și NORDHAGEN (Per Jonas), *S. Maria Antiqua*, Roma, Libreria dello Stato, 1965.

Castelseprio

BOGNETTI (G.-P.), *Castelseprio; archéologie, art et histoire*, Veneția, Neri Pozza, 1960.
BOGNETTI (G.-P.), CHIERICI (G.), CAPITANI D'ARZAGO (Albert de), *Santa Maria di Castelseprio*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1948.

MINIATURI

WEITZMANN (Kurt), *Illustration in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, University Press, 1947; *Ancient Book Illumination*, Cambridge, Harvard University Press, 1959.
BIANCHI BANDINELLI (Ranuccio), *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana)*, Olten, Urs-Graf, 1955 (la care se adaugă studiile cuprinse în *Studi Miscellanei*, vol. I, Roma, Bretschneider, 1961).
Ilias Ambrosiana, Olten, Urs-Graf, 1953 (ed. facsimil).
Dioscorides Pedianus, Vollständige Facsimile-Ausgabe des Wiener Dioskurides, Graz, Akademische Druck- und Verlaganstalt, în curs de publicare începînd din 1966.
WELLESZ (Emmy), *The Vienna Genesis*, Londra, Faber and Faber, 1960.
GOES (Albrecht), *Genesis*, Hamburg, 1956.
GRABAR (André), *Les peintures de l'Evangéliaire de Sinope*, Paris, 1948.
CECCHELLI (C.), FURLANI (J.), SALMI (M.), *The Rabbula Gospels. Facsimile Edition*, Olten, Urs-Graf, 1959.
LEROY (Jules), *Les manuscrits syriaques à peintures*, Paris, Geuthner, 1964.
DOURNOVO (Lydia-A.), *Miniatures arméniennes*, Paris, Editions du Cercle d'Art, 1960.

SCULPTURĂ

INAN (Jale), ROSENBAUM (Elisabeth), *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor*, Londra, Oxford University Press, 1966.

RAGONA (A.), *I Tetrarchi dei gruppi porfirei di S. Marco in Venezia*, Caltagirone, 1963.
BECATTI (Giovanni), *La colonna coclide istoriata*, Roma, Bretschneider, 1960.
VERZONE (Paolo), *Un monumento dell'arte tardo-romana in Isauria, Alahan Monastir*, Torino, Viglongo, 1956.
BECKWITH (John), *Coptic Sculpture 300—1300*, Londra, A. Tiranti, 1963.

ARTE SOMPTUARE

Fildeşuri

VOLBACH (Wolfgang-Fr.), *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, ediţia a 2-a, Mainz, 1952.
METZ (Peter), *Elfenbein der Spätantike*, München, Hirmer, 1962.

Metale preţioase

STRONG (D.-E.), *Greek and Roman Gold and Silver Plate*, Londra, Methuen & Co., 1966 (METHUEN'S HANDBOOK OF ARCHAEOLOGY).
CRUIKSHANK DODD (Erica), *Byzantine Silver Stamps*. Washington, The Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1961 (DUMBARTON OAKS STUDIES, VII).
GRABAR (André), *Les ampoules de Terre Sainte (Monza, Bobbio)*, Paris, C. Klincksieck, 1958.
COCHE DE LA FERTÉ (Etienne), *Bijoux du Haut Moyen Age*, Lausanne, Payot (ORBIS PICTUS).

Monede

ALFÖLDI (Maria-R.), *Die Constantinische Goldprägung*, Mainz, Römisch-Germanische Zentral-Muzeum, 1963.
RESTLE (Marcell), *Kunst und byzantinische Münz prägung von Justinian I bis zum Bilderstreit*, Atena, Byzantinischneugriechisches Jahrbuch, 1964 (TEXTE UND FORSCHUNGEN ZUR BYZANTINISCHEN-NEUGRIECHISCHEN PHILOLOGIE, 47).
BRECKENRIDGE (James-D.), *The Numismatic Iconography of Justinian II*, New York, The American Numismatic Society, 1959.

Ţesături

COULIN WEIBEL (Adèle), *Two Thousands Years of Textiles*, New York, Pantheon, 1952.
ZALOSCER (H.), *Les tissus coptes*, Lausanne, Payot, 1963 (ORBIS PICTUS).
BOURGUET (Pierre du), *Musée National du Louvre, Catalogue des étoffes coptes*, vol. I, Paris, 1964.

CRIZA ICONOCLASTĂ

GRABAR (André), *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris, Collège de France, 1957.
GRABAR (Oleg), *Islamic Art and Byzantium*, în *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 18, 1964, p. 67—88.
ETTINGHAUSEN (Richard), *La peinture arabe*, Geneva, Skira, 1962.
TRÜMPELMANN (Léo), *Mschatta. Ein Beitrag zur Bestimmung des Kunstkreises, zur Datierung und zum Stil der Ornamentik*, Tübingen, Niemeyer, 1962.

Miniaturi

FROLOW (An.), *La fin de la querelle iconoclaste et la date des plus anciens psautiers grecs à illustrations marginales*, în *Revue de l'histoire des religions*, vol. 163, 1963, I, p. 201—223. (Cu observaţiile critice ale lui André GRABAR, în *Cahiers archéologiques*, vol. 15, 1965, p. 75—82).

Influenţa artei bizantine în Europa occidentală

BECKWITH (John), *Byzantine Influence on Art at the Court of Charlemagne* în *Karl der Grosse*, vol. III, *Karolingische Kunst*, Düsseldorf, L. Schwann, 1965, p. 288—300.

CLASICISMUL BIZANTIN, DE LA DINASTIA MACEDONEANĂ PÎNĂ LA CUCERIREA CONSTANTINOPOLULUI DE CĂTRE CRUCIAȚI (843—1204)

ARHITECTURĂ

DELVOYE (Charles), *L'architecture byzantine au XI[e] siècle*, în *The Proceeding of the Thirteenth International Congress of Byzantine Studies, Oxford, 1966*, Londra, 1967, p. 225—234.

CHATZIDAKIS (Manolis), *Monuments byzantins en Afrique et Béotie*, Atena, Editions d'Athènes, 1956.

MIJATEV (Kristo), *Architektura v srednovekovna Bulgarija* (Arhitectura în Bulgaria medievală) (în lb. bulgară), Sofia, Academia bulgară de Științe, Inst. arheologic, 1965.

DEROKO (A.), *Monumentalna i dekorativna architektura u srednjevekovno Srbiji* (Arhitectura monumentală și decorativă din Serbia în Evul Mediu), (în lb. sîrbă cu rezumat în franceză și în engleză), Belgrad, Academia de științe, ediția a 2-a, 1962.

PICTURĂ MONUMENTALĂ

TALBOT RICE (David), *The Twelfth Century Renaissance in Byzantine Art*, University of Hull Publications, 1965.

HADERMANN-MISGUICH (Lydia), *Tendances expressives et recherches ornementales dans la peinture byzantine de la seconde moitié du XII[e] siècle*, în Byzantion, vol. 35, 1965, p. 429—448.

Sfînta-Sofia de la Constantinopol

MANGO (Cyril), *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington, The Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1962.

MANGO (Cyril), HAWKINS (Ernest J. W.), *The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, în *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 19, 1965, p. 113—149.

Grecia

XYNGOPOULOS (André), *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Atena, Myrtidis, 1955.

PAPADOPOULOS (Karoline), *Die Wandmalereien des XI Jahrhunderts in der Kirche Panagia tôn Chalkéôn in Thessaloniki*, Graz-Köln, Hermann Böhlau, 1966 (BYZANTINA VINDOBONENSIA, II).

PELEKANIDIS (Stylianos), *Kastoria*, vol. I, planșe, Salonic, Societatea de studii macedonene, 1953.

Cappadocia

THIERRY (Nicole et Michel), *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris, C. Klincksieck, 1963.

Cipru

SACOPOULO (Marina), *Asinou en 1106*, Bruxelles, Byzantion, 1966.

Iugoslavia

HAMANN-MAC LEAN (Richard), HALLENSLEBEN (Horst), *Die monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Gieszen, Wilhelm Schmitz, 1963.

RADOJČIĆ (Svetozar), *Staro srpsko slikarstvo* (Vechea pictură murală sîrbă) (în lb. sîrbă), Belgrad, Nolit, 1966.

BIHALJI-MERIN (Oto), *Fresques et icones. L'art médiéval serbe et macédonien*, München, H. Reich, 1958.

MILLET (Gabriel), *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, 3 fascicule prezentate de An. FROLOW, Paris, de Boccard, 1954—1962.

Colecția *L'ancien art yougoslave*, Belgrad, Jugoslavija: Vojislav DJURIĆ; Sainte-Sophie d'Ochrid, 1966; Petar MILJKOVIĆ-PEPEK, *Nerezi*, 1966; Ant. NIKOLOVSKI, *Les fresques de Kurbinovo*, 1961.

Rusia

LAZAREV (Victor-N.), *Old Russian Murals and Mosaics*, Londra, Phaidon Press, 1966; *Mosaiki Sophii Kievskij, Michailovskie Mozaiki* (cu un rezumat în lb. franceză), *Iskusstvo Novgoroda, Freski Staroj Ladogi*, Moscova, Iskusstvo, 1960, 1966, 1947, 1960.

Georgia

AMIRANASHVILI (G.), *Istorija Gruzinskoj Monumentalbnoj Zhivopisi* (Istoria picturii monumentale georgiene) (în lb. rusă), vol. I, Sakhelgami, 1957.

Veneția

TOESCA (P.), FORLATI (F.), *Mosaïques de Saint-Marc*, Paris, Plon, 1959.

WEIDLÉ (Wladimir), *I mosaici medioevali di San Marco*, Milano, Fratelli Fabbri, şi Geneva, Skira, 1965 (L'ARTE RACCONTA, 6).

Italia meridională şi Sicilia

MORISANI (Ottavio), *Bisanzio e la pittura cassinese*, Palermo, Istituto di storia dell'arte della Università, 1955; *Gli affreschi di Sant'Angelo in Formis*, Neapole, Di Mauro, 1962.

WETTSTEIN (Janine), *Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie*, Geneva, Droz, 1960.

CAUSA (Raffaello), *Gli affreschi di Sant'Angelo in Formis*, Milano, Fratelli Fabbri, şi Geneva, Skira, 1965 (L'ARTE RACCONTA, 15).

DEMUS (Otto), *The Mosaics of Norman Sicily*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1949.

TOESCA (P.), *Les mosaïques de la Chapelle Palatine de Palerme*, Paris, Amiot-Dumont, f.a.

KITZINGER (Ernst), *I Mosaici di Monreale*, Palermo, S. F. Flaccovio, 1960.

BETTINI (Sergio), *I mosaici di Monreale*, Milano, Fratelli Fabbri, şi Geneva, Skira, 1965 (L'ARTE RACCONTA, 20).

ICOANE

LAZAREV (Victor), DEMUS (Otto), *U.R.S.S. Icones anciennes de Russie*, New York Graphic Society, 1958 (COLLECTION UNESCO DE L'ART MONDIAL).

LAZAREV (Victor), *Icones russes*, Paris, Flammarion, 1963 (UNESCO. LE GRAND ART EN ÉDITION DE POCHE).

ONASCH (Konrad), *Ikonen*, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1961.

WEITZMANN (Kurt), *Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century*, în *Proceedings of the Thirteenth International Congress of Byzantine Studies, Oxford, 1966*, p. 207–224.

MINIATURI

WEITZMANN (Kurt), *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*, Köln şi Opladen,

WESTDEUTSCHER VERLAG, 1963; *Aus den Bibliotheken des Athos. Illustrierte Handschriften aus Mittel- und Spätbyzantinischer Zeit*, Hamburg, Fr. Wittig, 1963; *The Joshua Roll. A Work of the Macedonian Renaissance*, Princeton, University Press, 1948; *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton, University Press, 1951.

Greek Manuscripts. Catalogue of an Exhibition held in connection with the XIIIth International Congress of Byzantine Studies, Oxford, Bodleian Library, 1966.

PÄCHT (O.), *Byzantine Illumination*, Oxford, Bodleian Library, 1952 (BODLEIAN LIBRARY PICTURE BOOKS, 8).

DUFRENNE (Suzy), *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen Age (Pantocrator 61, Paris grec 20, British Museum 40731)*, Paris, Klincksieck, 1966 (BIBLIOTHÈQUE DES CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES, 1).

SCULPTURĂ

LANGE (Reinhold), *Die byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen, Aurel Bongers, 1964 (BEITRÄGE ZUR KUNST DES CHRISTLICHEN OSTENS, I).

NERSESSIAN (Sirarpie DER), *Aght'amar, Church of the Holy Cross*, Cambridge, Harvard University Press, 1965.

IPŞIROĞLU (M.-S.), *Die Kirche von Achthamar. Bauplastik im Leben des Lichtes*, Berlin şi Meinz, Florian Kupferberg, 1963.

ARTE SOMPTUARE

MURARO (M.), GRABAR (André), *Les trésors de Venise*, Geneva, Skira, 1963.

Fildeşuri

BECKWITH (John), *The Veroli Casket*, Londra, Her Majesty's Stationery Office, 1962.

Steatite

HATZINICOLAOU (Anna), *Stéatites*, în *L'art byzantin, art européen*, Atena 1964, p. 191–193.

Emailuri

SOMOGYI (A.), *Az Esztergomi bizánci sztaurotheka* (Stauroteca bizantină de la Esztergom) (în lb. maghiară, cu un rezumat în germană), Budapesta, 1959.

MIHALIK (S.), *Problematik der Rekonstruktion der Monomachos-Krone*, în *Acta Historiae artium Academiae scientiarum hungaricae*, vol. 9, 1963, p. 199–243.

BÁRÁNY-OBERSHALL (M. von), *Die Sankt Stephanskrone und die Insignien des Königreichs Ungarn*, Viena-München, Herold, 1961 (DIE KRONEN DES HAUSES OESTERREICH, III).

VOLBACH (W.-Fr.), PERTUSI (A.), BISCHOFF (B.), HAHNLOSER (H.-R.), FIOCCO (G.), *La Pala d'Oro*, Florența, Sansoni, 1966 (IL TESORO DI SAN MARCO, 1).

AMIRNACHVILI (G.), *Les émaux de Géorgie*, text tradus de HIRSCH (Fr.), Paris, Editions du Cercle d'art, 1962.

Țesături

MÜLLER-CHRISTENSEN (Sigrid), *Das Günthertuch im Bamberger Domschatz*, Bamberg, Eigenverlag Diözesan-Museum, 1966.

INFLUENȚA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ ȘI CENTRALĂ

BELTING (Hans), *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr Frühmittelaltericher Freskenzyklus*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1962.

GRODECKI (Louis), *Au seuil de l'art roman. L'architecture ottonienne*, Paris, Armand Colin, 1958 (COLLECTION HENRI FOCILLON).

CAMES (Gérard), *Byzance et la peinture romane de Germanie. Apports de l'art grec posticonoclaste à l'enluminure et à la fresque ottoniennes et romanes de Germanie dans les thèmes de majesté et les Evangiles*, Paris, A. et J. Picard, 1966.

METZ (Peter), *Ottonische Buchmalerei. Evangeliar Otto III und Perikopenbuch Heinrich II*, München, Hirmer, 1959.

GRABAR (André), NORDENFALK (Carl), *La peinture romane du XI*[e] *au XIII*[e] *siècle*, Geneva, Skira, 1958.

KITZINGER (Ernst), *Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western Art in the Twelfth Century*, în *Byzantine Art, an European Art, Lectures*, Atena, 1966, p. 121–147.

VALLAND (Rose), *Aquilée et les origines byzantines de la Renaissance*, Paris, E. de Boccard, 1963.

EPOCA IMPERIULUI LATIN DE LA CONSTANTINOPOL (1204—1261) ȘI RENAȘTEREA DIN VREMEA PALEOLOGILOR (1261—1453)

CHATZIDAKIS (Manolis), *Mystras* (în greaca modernă), ediția a 2-a, Papachrysanthou, 1956.

KANELLOPOULOS (Panajotis), *Mistra*, München, Knorr und Hirth, 1962 (DAS KLEINE KUNSTBUCH).

ORLANDOS (Anastase C.), *Parigoritissa de la Arta* (în lb. greacă și un lung rezumat în franceză), Atena, Societatea arheologică, 1963.

ARHITECTURĂ

EYICE (Semavi), *Son Devir Bizans Mimarisi. Istanbul'da Palaiologoslar Devri Anitlari. (Spätbyzantinische Architektur. Bauten der Palaiologenzeit in Istanbul)* (în lb. turcă și un rezumat în germană), Istanbul, Bahamatbaasi, 1963.

PICTURĂ MONUMENTALĂ

DEMUS (Otto), *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, München, 1958 (BERICHTE ZUM XI INTERNATIONALEN BYZANTINISTEN-KONGRESS, MÜNCHEN, 1958, VI, 2).

RADOJČIĆ (Svetozar), *Majstori starog srpskog slikarstva* (Maeștrii vechii picturi sîrbe) (cu un rezumat în franceză), Belgrad, Academia sîrbă de științe, 1955 (MONOGRAPHIES vol. 236, INSTITUT ARCHÉOLOGIQUE, 3).

KRESTEV (K.), ZACHARIEV (V.), *Alte Bulgarische Malerei*, Dresda, Verlag der Kunst, 1960.

Secolul al XIII-lea

Colecţia *L'ancien art yougoslave*, Belgrad, Jugoslavija: MANDIĆ (Svetislav), *L'église de la Vierge à Studenica* 1965; STOJKOVIĆ (Živorad), *Mileševa*, 1963; LJUBINKOVIĆ (Radivoje), *L'église des Apôtres du Patriarcat de Peć*, 1964; RAJKOVIĆ (Mila), *Sopoćani*, 1963.

RADOJČIĆ (Svetozar), *Mileševo* (cu un rezumat în engleză), Belgrad, Srpska knijzhevna zadruga et Prosveta, 1963.

DJURIĆ (Vojislav), *Sopoćani* (cu un rezumat în engleză), Belgrad, Srpska knijzhevna zadruga et Prosveta, 1963.

GRABAR (André), VELMANS (Tania), *Gli affreschi della Chiesa di Sopoćani*, Milano, Fratelli Fabbri şi Geneva, Skira, 1965 (L'ARTE RACCONTA, 37).

BOSSILKOV (Sv.), *Tirnovo. La ville et son art*, Sofia, Balgarski Hudojnik, 1960.

MIJATEV (Krsto), *Die Wandmalereien von Boïana*, Sofia şi Dresda, 1962.

SCHWEINFURTH (Philipp), *Die Fresken von Bojana. Ein Meisterwerk der Monumental Kunst des 13 Jahrhunderts*, Mainz şi Berlin, Florian Kupferberg.

AKRABOVA-JANDOVA (I.), *L'église de Boïana*, Sofia, Editura în limbi străine, 1960.

TALBOT RICE (David), *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, Edinburgh, University Press, 1967.

Epoca Paleologilor

Constantinopol.

UNDERWOOD (Paul A.), *The Kariye Djami*, 3 volume, New York, Bollingen Foundation, 1966 (BOLLINGEN SERIES, LXX).

GRABAR (André), VELMANS (Tania), *Mosaici e affreschi della Karije-Camii ad Istanbul*, Milano, Fratelli Fabbri şi Geneva, Skira, 1965 (L'ARTE RACCONTA, 33).

Salonic, Macedonia şi Sofia.

XYNGOPOULOS (André), *Manuel Pansélinos*, Atena, Editions d'Athènes, 1956; *Frescele din Sfîntul Nicolae Orfanos de la Salonic* (în greacă şi cu un rezumat în franceză), Atena, 1964; *Decorul de mozaic din Sfinţii Apostoli de la Salonic* (în lb. greacă), Salonic, Societatea de studii macedonene, 1953.

KIORVAKOV (D.), *Kliment-Sainte-Vierge Périvleptos*, Skoplje, 1961.

KOCO (Dimče), MILJKOVIĆ-PEPEK (Petar), *Manastir* (cu un rezumat în franceză), Skoplje, 1958.

Colecţia *L'ancien art yougoslave*, Belgrad, Jugoslavija: ČORNAKOV (Dmitar), *Les fresques de l'église Saint-Clément d'Ochrid*, 1964; PETKOVIĆ (Streten), *Arilje*, 1965; RAJKOVIĆ (Mila), *L'église royale de Studenica*, 1964; MIJOVIĆ (Pavle), *Dećani*, 1963; LJUBINKOVIĆ (Mirjana), *Ravanica*, 1966; DJURIĆ (Vojislav), *Resava*, 1963; RADOJČIĆ (Svetozar), *Kalenić*, 1964.

HALLENSLEBEN (Horst), *Die Malerschule des Königs Milutin*, Gieszen, Wilhelm Schmitz, 1963.

TOMIĆ (Stevan), NIKOLIĆ (Radomir), *Manasija, l'Histoire, la Peinture* (în lb. sîrbă, cu un foarte scurt rezumat în franceză), Belgrad, Institutul pentru protecţia monumentelor istorice al Republicii Populare Serbia, 1964.

Creta.

MATTON (Raymond), *La Crète au cours des siècles*, Atena, 1957, p. 144–151.

Rusia.

LAZAREV (Victor N.), *Feofan Grek i ego şkola* (Teofan Grecul şi şcoala sa), (în lb. rusă), Moscova, Iskusstvo, 1961.

Bulgaria.

PANAJOTOVA (D.), *La peinture monumentale bulgare au XIV^e siècle*, Sofia, Editura în limbi străine, 1966.

BIČEV (M.), *Stenopisite v Ivanovo* (Frescele de la Ivanovo), (cu un rezumat în germană, rusă, franceză şi engleză), Sofia, 1965.

VELMANS (Tania), *Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du Moyen Age*, în *Journal des Savants*, 1965, p. 358–404.

ICOANE

DJURIĆ (Vojislav), *Icones de Yougoslavie*. Text şi catalog, Belgrad, 1961.

Icones de Macédoine du XI^e au XVII^e siècle. Collections yougoslaves, Paris, Pavillon de Marsan, 1965.

MINIATURI

ESTOPAÑAN (Sebastian CIRAC), *Skylitzes Matritensis*, vol. I, *Reproducciones y miniaturas*, Barcelona, Herder, 1965.
DUJČEV (Ivan), *Les miniatures de la Chronique de Manassès*, Sofia, Editura în limbi străine, 1963 (există și în versiune bulgară, germană și engleză).
JERPHANION (G. de), *Les miniatures du manuscrit syriaque no. 559 de la Bibliothèque Vaticane*, Vatican, 1940.

ARTE SOMPTUARE

MILLET (Gabriel), *Broderies religieuses de style byzantin* și *La Dalmatique du Vatican: les élus, images et croyances*, Paris, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes, 1945 și 1947.

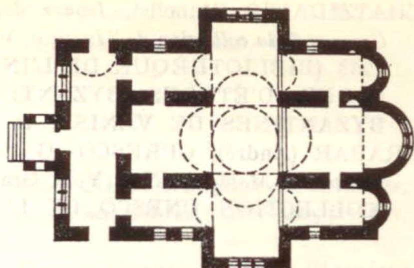
INFLUENȚA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ ȘI CENTRALĂ

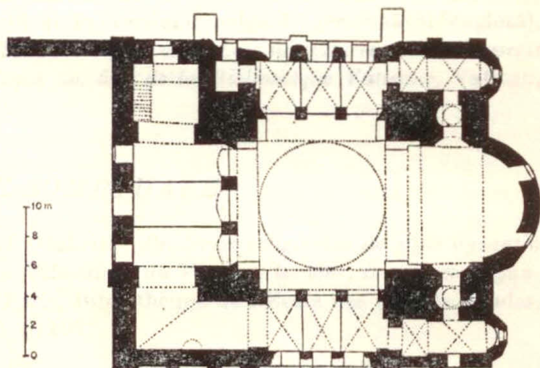
FRANCASTEL (Galienne), *Histoire de la peinture italienne* (sub direcția lui Pierre FRANCASTEL), vol. I: *Du Byzantin à la Renaissance*, Paris, P. Tisné, 1955.
FILIPOWICZ-OSIECZKOWSKA (C.), *La « Majestas Domini » et les relations d'art entre la France et la Pologne*, Paris, 1939; *Notes sur les peintures byzantines de Cracovie et de Lublin*, în *La Voix de Varsovie*, nr. 5–6, Paris, 1940.

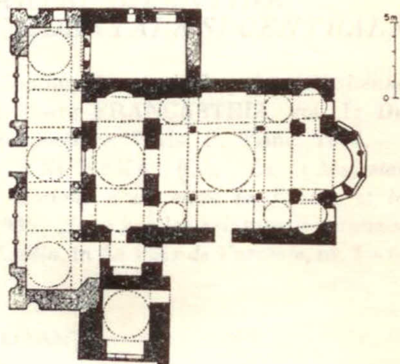
BIZANȚUL DUPĂ BIZANȚ

XYNGOPOULOS (André), *Schiță a unei istorii a picturii religioase după cucerirea Constantinopolului* (în lb. greacă), Atena, Societatea arheologică, 1957.
KALOKYRIS (K.), *Athos. Studii de arheologie și de artă*, (în lb. greacă), Atena, Astir, 1963.

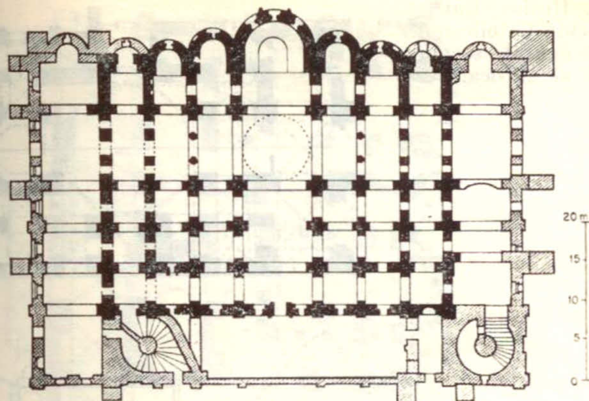
CHATZIDAKIS (Manolis), *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Veneția, Neri Pozza, 1963 (BIBLIOTHÈQUE DE L'INSTITUT HELLÉNIQUE D'ÉTUDES BYZANTINES ET POST-BYZANTINES DE VENISE, 1).
GRABAR (André), OPRESCO (G.), *Roumanie. Eglises peintes de Moldavie*, New York Graphic Society, 1962 (COLLECTION UNESCO DE L'ART MONDIAL).





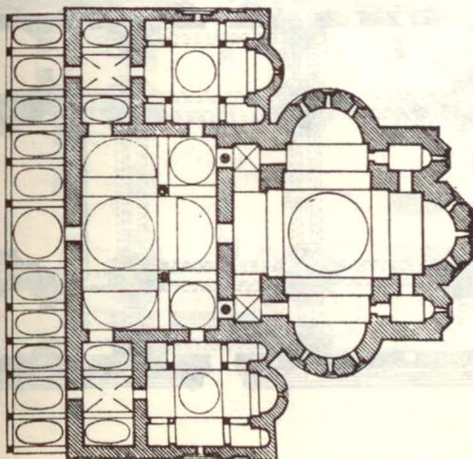


24. Skripu, Beoţia. Biserica Fecioarei Theotokos (873—874.)
25. Constantinopol. Gül Djami. (Ultima treime a secolului al IX-lea.)
26. Constantinopol. Kilisse Djami. (Sfîrşitul secolului al XI-lea.)

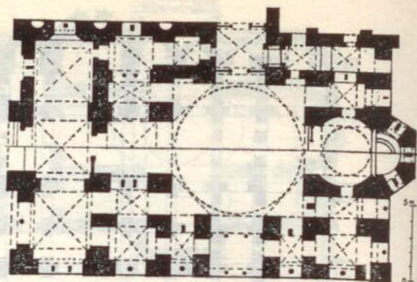


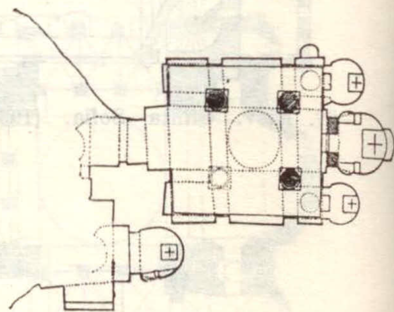
27. Kiev. Sfînta Sofia. (1037—1046.)

28. Lavra, Muntele Athos. Catoliconul. (Sfîrşitul secolului al X-lea — începutul secolului al XI-lea.)



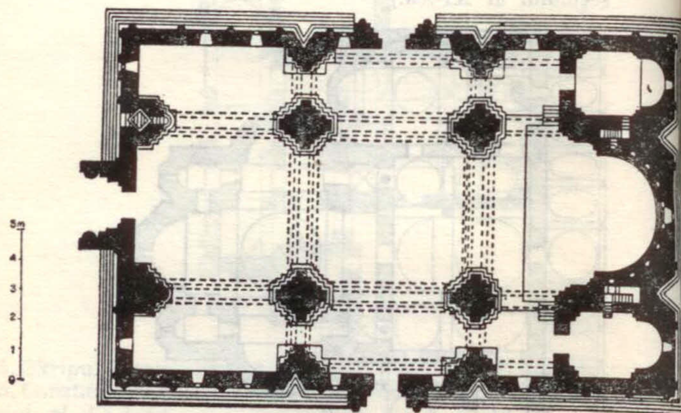
29. Hosios Lukas, Focida. Catoliconul. (Începutul secolului al XI-lea.)

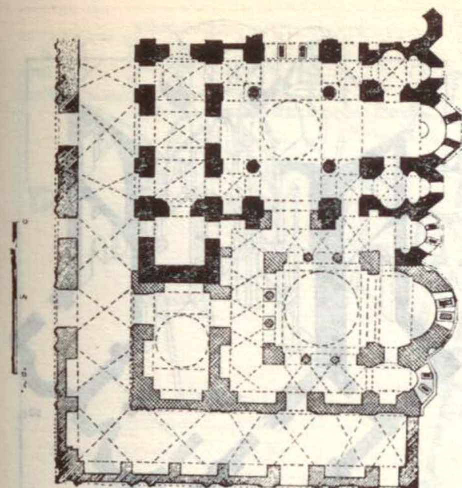




30. Keledjlar Kilisse, Cappadocia. (Sfîrşitul secolului al X-lea — începutul secolului al XI-lea.)

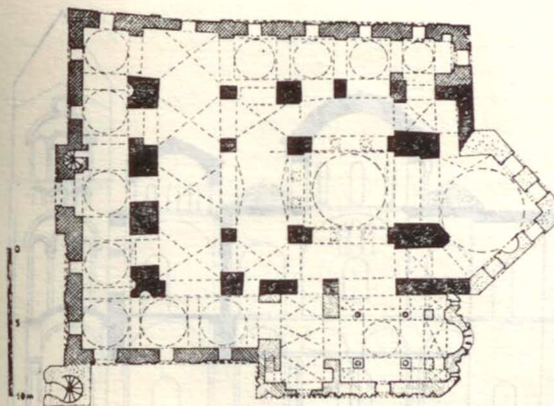
31. Ani (Armenia). Catedrala. (989—1001.)

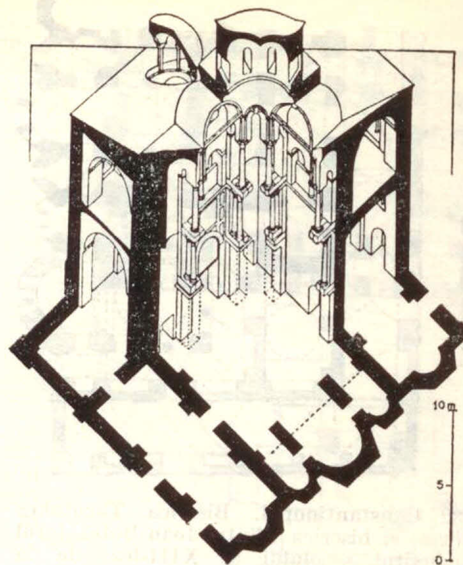




32. Constantinopol. Biserica Theotokos (908) şi biserica Sfîntul Ioan Botezătorul (sfîrşitul secolului al XIII-lea) de la mînăstirea lui Constantin Lips.

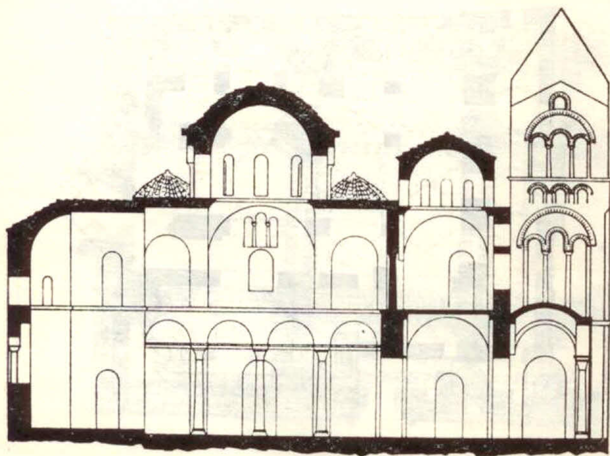
33. Constantinopol. Biserica mînăstirii Fecioarei Pammakaristos. (Sfîrşitul secolului al XIII-lea şi începutul secolului al XIV-lea.)

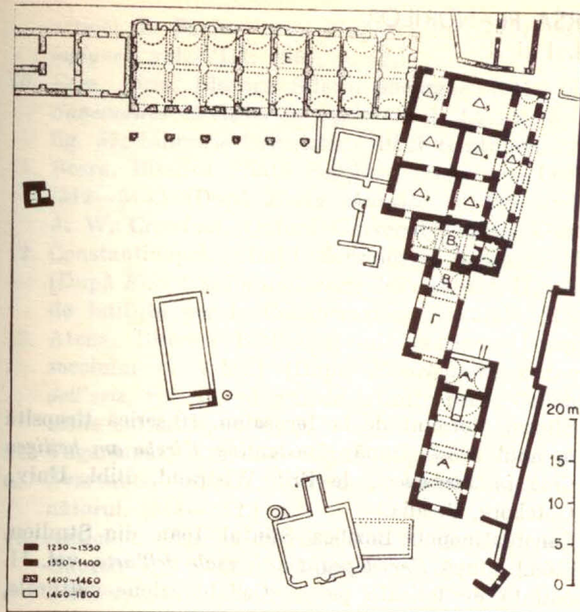




34. Arta. Parigoritissa. (1283—1296.)

35. Mistra. Hodighitria. (Începutul secolului al XIV-lea.)





 36. Palatul de la Mistra.

SURSA PLANURILOR
Vol. I şi II

1. Sfîntul Mormînt de la Ierusalim. (Biserică tîrnosită în anul 335.) (După *Konstantins Kirche am heiligen Grab in Jerusalem*, de Erik Wistrand, Bibl. Univ., Göteborg, Suedia.)
2. Constantinopol. Bazilica Sfîntul Ioan din Studion. (463.) (După *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. II, editată de Istituto per la Collaborazione culturale, Roma.)
3. Teba din Tessalia (sau Nea Anchialos). Bazilica A. (Secolul al V-lea.) (După *The origin and development of early christian architecture*, de J. G. Davies, Birmingham, Anglia.)
4. Kasr Iblisu, Siria. Biserica vest. (Secolul al V-lea.) (După *Early churches in Syria*, de H. W. Butler, Princeton University Press, New Jersey, S.U.A.)
5. Mînăstirea Albă, de lîngă Sohag, Egipt. (Pe la 440.)
6. Kefr Zeh, Mesopotamia. Biserica de la Mar Azizael. (Secolul al VII-lea?) (Extras din *Le chiese della Mesopotamia*, de U. Monneret de Villard, Roma.)
7. Kartamin, Mesopotamia. Biserica mînăstirii. (Pe la 512.) (După *Le chiese della Mesopotamia*, de U. Monneret de Villard, Roma.)
8. Bin bir kilisse, Lycaonia, Asia Mică. Biserica nr. 1. (Secolul al VII-lea; cu pilaştri adăugaţi în a doua jumătate a secolului al IX-lea.) (După *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. II, editată de Istituto per la Collaborazione culturale, Roma.)
9. Hierapolis din Frigia. Biserica Sfîntului-Filip şi a fiicelor sale. (Începutul secolului al V-lea.) (Dintr-un articol de Paolo Verzone, apărut în *Cahiers archéologiques*, vol. VIII, 1956, p. 47.)

10. Esra, Siria. Biserica Sfîntul Gheorghe. (515.) (După *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, de J. Lassus, p. 142, fig. 57, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris.)
11. Bosra. Biserica Sfinţii Serghios, Bacchos şi Leontie. (512–513.) (După *Early churches in Palestine*, de J. W. Crowfoot, Oxford University Press, Londra.)
12. Constantinopol. Sfinţii Serghios şi Bacchos. (527.) (După *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. II, editată de Istituto per la Collaborazione culturale, Roma.)
13. Atena. Biserica Bibliotecii lui Hadrian. (Începutul secolului al V-lea.) (După *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. II, editată de Istituto per la Collaborazione culturale, Roma.)
14. Vagarşapat, Armenia. Sfînta Ripsime. (618.)
15. Zvartnotz, Armenia. Rotonda Sfîntului Grigore Luminătorul. (644–652.)
16. Antiohia. Biserica martirială a Sfîntului Vavila din Kaussie. (379–380.) (După *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. II, editată de Istituto per la Collaborazione culturale, Roma.)
17. Efes. Biserica Sfîntul Ioan Evanghelistul construită de Teodosie al II-lea. (Prima jumătate a secolului al V-lea.) (După *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. II, editată de Istituto per la Collaborazione culturale, Roma.)
18. Gerasa, Palestina. Biserica Proorocilor, Apostolilor şi Martirilor. (464–465.) (După *Enciclopedia universale dell'arte*, editată de Istituto per la Collaborazione culturale, Roma.)
19. Meriamlik, Cilicia. Bazilică cu cupolă. (Ultimul pătrar al secolului al V-lea.) (După *Meriamlik und Korykos*, de Herzfeld şi Guyer, Manchester University Press, Manchester, Anglia.)
20. Constantinopol. Sfînta Sofia. (532–537.)
21. Constantinopol. Sfînta Irina. (Reconstruită în anul 740.) (După *The church of St. Eirene*, de Walter S. George, Oxford University Press, Londra.)
22. Salonic. Sfînta Sofia. (Mijlocul sau al treilea pătrar al secolului al VIII-lea.) (După *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. II, editată de Istituto per la Collaborazione culturale, Roma.)

23. Veneţia. Prima biserică San Marco. (Pe la 830.) (Dintr-un articol de F. Forlati, apărut în revista *Arte veneta*, vol. V, 1951, Veneţia.)
24. Skripu, Beoţia. Biserica Fecioarei Theotokos (873—874.) (După *Christianike kai Vizantine archaeologia*, de G. Sotiriou, Atena.)
25. Constantinopol. Gül Djami. (Ultima treime a secolului al IX-lea.) (După *Les monuments de l'architecture byzantine*, de J. Ebersolt, Paris.)
26. Constantinopol. Kilisse Djami. (Sfîrşitul secolului al XI-lea.) (După *Les monuments de l'architecture byzantine*, de J. Ebersolt, Paris.)
27. Kiev. Sfînta Sofia. (1037 — 1046.) (După *Art and architecture of Russia*, de G. H. Hamilton, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, Anglia.)
28. Lavra, Muntele Athos. Catolicon. (Sfîrşitul secolului al X-lea — începutul secolului al XI-lea.)
29. Hosios Lukas din Focida. Catolicon. (Începutul secolului al XI-lea.) (După *L'église byzantine de Christianou*, fig. 70, de E. Stikas, Atena.)
30. Keledjlar Kilisse, Cappadocia. (Sfîrşitul secolului al X-lea — începutul secolului al XI-lea.) (După *Les églises rupestres de Cappadoce*, de G. de Jarphanion, vol. I, planşa 43, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris.)
31. Ani, Armenia. Catedrala. (989—1001.)
32. Constantinopol. Biserica Theotokos (908) şi biserica Sfîntul Ioan Botezătorul (sfîrşitul secolului al XIII-lea) de la mînăstirea lui Constantin Lips. (După *Son devir Bizans mimârisi*, de prof. Semavi Eyice, catedra de Istoria artei bizantine de la Universitatea din Istanbul.)
33. Constantinopol. Biserica mînăstirii Fecioarei Pammakaristos. (Sfîrşitul secolului al XIII-lea — începutul secolului al XIV-lea.) (După *Son devir Bizans mimârisi*, de prof. Semavi Eyice, catedra de Istoria artei bizantine de la Universitatea din Istanbul.)
34. Arta. Parigoritissa. (1283—1296.) (Desen de A. K. Orlandos, Atena.)
35. Mistra. Hodighitria. (Începutul secolului al XIV-lea.) (Desen de A. K. Orlandos, Atena.)
36. Palatul de la Mistra. (Desen de A. K. Orlandos, Atena.)

DESENE

Desen în text p.89 /I — Efes. Biserica Sfîntul Ioan (După *Forschungen in Ephesos*, IV, 3, *Die Johanneskirche*, p. 169, fig. 44. Verlag des Oesterreichischen Archäologischen Institutes in Wien.)

Desen în text p. 175 /I — Tabel de concordanţă din Evanghelia de la Rossano. (*Giraudon*, Paris.)

Desen în text p. 204 /II — Mistra. Palatul Paleologilor (Desen de Zakariou, Atena.)

INDICE SELECTIV*

A

* Cuprinde doar principalele nume citate. Numele de persoane sînt date în cursive. Cifrele cursive reprezintă trimiteri la ilustraţii şi la planurile edificiilor.

D

E

F

G

H

I

K

L

N

O

P

Q

R

T

U

V

CUPRINS

REDACTOR: GHEORGHE SZÉKELY
TEHNOREDACTOR: NICOLAE M. MIHĂILESCU

BUN DE TIPAR: 03.06.1976
APĂRUT 1976; COLI DE TIPAR 15,50; PLANŞE TIPAR ÎNALT 48
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7.03
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJUL 8000+20+80 EX.

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ »
CALEA ŞERBAN VODĂ NR. 133
BUCUREŞTI, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA



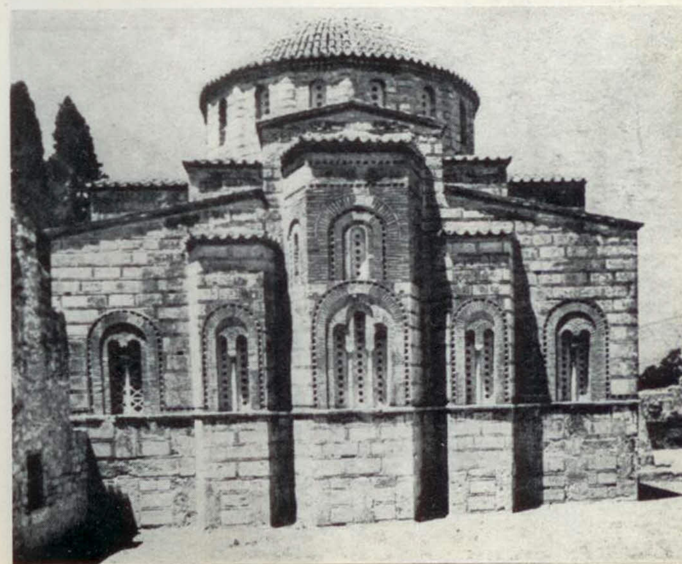
90. Constantinopol, Kilisse Djami (Sfîntul Teodor?).(Sfîrşitul secolului al XI-lea.)
91. Skripu. Biserica Theotokos (873—874).





92. Nerezi. Sfîntul Pantelimon. (1164.)
93. Salonic. Biserica „Fecioarei Căldărarilor". (1028.)
94. Atena. Biserica Sfinților Teodori. (Pe la 1070.)
95. Biserica mînăstirii Daphni. (Sfîrșitul secolului al XI-lea.)



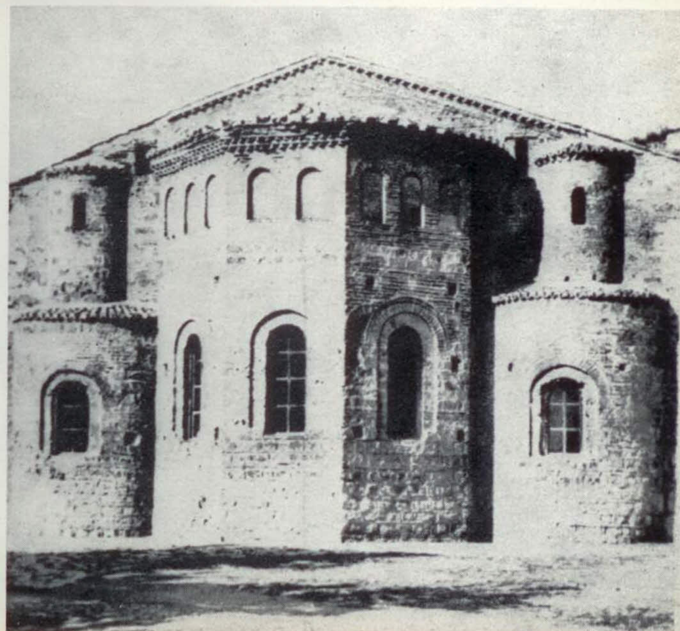




96. Rossano, Calabria. San Marco. (Secolele X–XI?)
97. Novgorod. Sfînta Sofia. (1045–1050)
98. Kiev. Sfînta Sofia. (1037–1046. Machetă-reconstituire)
99. Ohrid, Macedonia. Sfînta Sofia. (Secolele IX–XI?)







100. Ahtamar, Armenia. Biserica Sfintei Cruci. Faţada sud. (915–921.)



101. Studenica, Serbia. Biserica mînăstirii Fecioarei (vedere parţială). (1190–1195.)

102 – 106. Constantinopol, Sfînta Sofia: — 102. Fecioara din mozaicul lui Ioan al II-lea Comnenul. Tribuna de sud. (1118.) — 103. Fecioara din absidă. Mozaic. (Între anii 842 şi 867.) — 104. Sfîntul Ignatie cel Tînăr. Mozaic. (Sfîrşitul secolului al IX-lea-începutul secolului al X-lea.) — 105. Arhanghelul Gavril. Mozaic pe arcul absidei. (Între 842 şi 867.) — 106. Împăratul Alexandru. (Sfîrşitul secolului al IX-lea-începutul secolului al X-lea.)



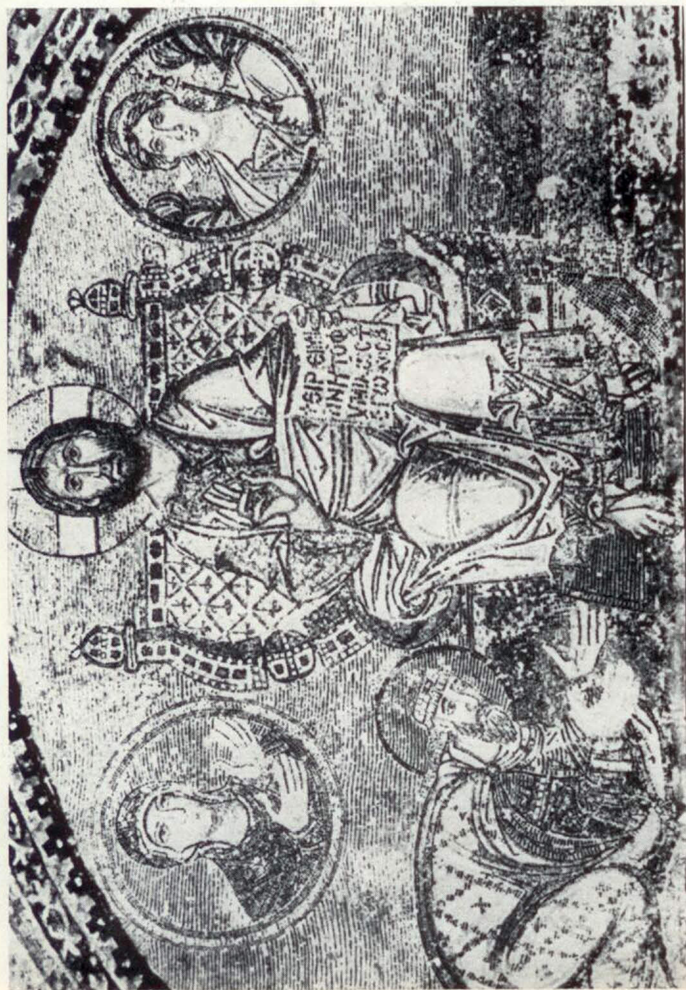






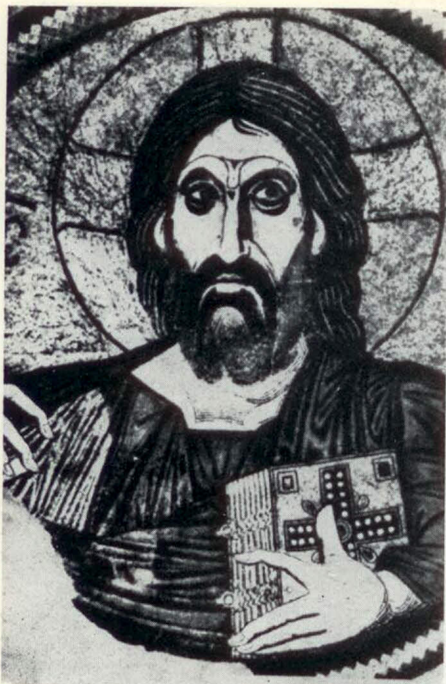


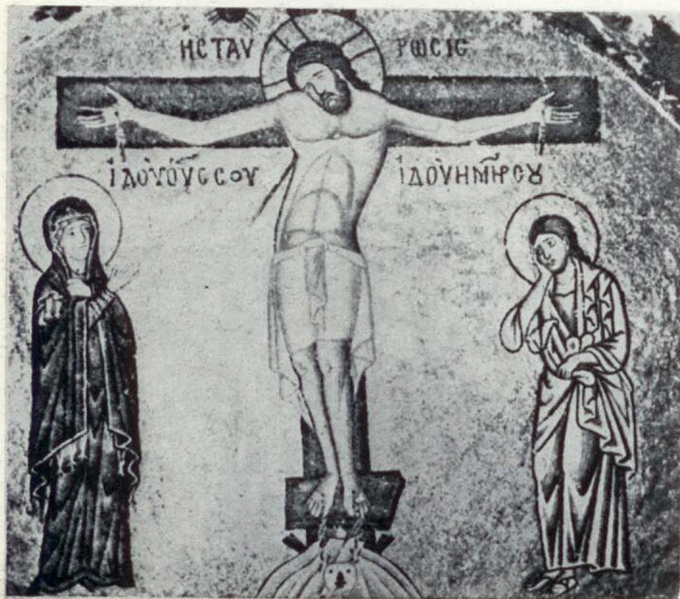
107 – 108. Constantinopol, Sfînta Sofia: – 107. Mozaic înfățișîndu-l pe Leon al VI-lea cel Înțelept prosternat la picioarele lui Hristos. (Sfîrșitul secolului al IX-lea-începutul secolului al X-lea.) – 108. Mozaicul Fecioarei Theotokos între împărații Constantin și Iustinian. (Pe la anul 1000.)



109. Chios. Nea Moni: Hristos din Pogorîrea la Iad. (1042—1048.)
109-bis. Niceea. Biserica Adormirii: mozaicul absidei. (A doua jumătate a secolului al IX-lea.)

110. Daphni. Pantocratorul.
111. Hosios Lukas, Focida: Răstignirea. (Începutul secolului al XI-lea.)
112. Constantinopol, Sfînta Sofia: Alexis Comnenul, fiul lui Ioan al II-lea și al Irinei. (După 1120.)









113. Constantinopol, Sfînta Sofia: Hristos între împăratul Constantin al IX-lea Monomahul și împărăteasa Zoe (detaliu). (Mijlocul secolului al XI-lea.)

114. Nerezi. Sfîntul Grigore Taumaturgul.



114.-bis, Tokale Kilisse, biserica I: Înmulțirea pîinilor și peștilor. (Începutul secolului al X-lea.)
115. Nerezi. Sfîntul Pantelimon: Coborîrea de pe Cruce. Frescă. (1164.)

116. Nerezi. Sfîntul Pantelimon: Plîngerea lui Iisus. Frescă. (1164.)



117. Kastoria. Sfinţii Anarghiri: Punerea în Mormînt. Frescă. (Sfîrşitul secolului al XII-lea.)





118. Kiev. Sfînta Sofia: Fecioara orantă din absidă (detaliu). (După 1040.)



119. Kiev. Sfînta Sofia: sfîntul Luca din Împărtăşania apostolilor. (După 1040.)
120. Kiev. Sfîntul Mihail: Sfinţii Luca şi Ioan din Împărtăşania apostolilor. (Pe la 1111–1112.)

121. Vladimir. Sfîntul Dumitru: Judecata de Apoi (detaliu). (1194.)





122. Staraia Ladoga, Rusia. Sfîntul Gheorghe: cap de prooroc. (Puțin după 1164.)



123. Ateni. Georgia: capul lui Iosif. (1072—1089.)



124. Torcello. Mozaicuri în absida catedralei. (Apostoli: sfîrşitul secolului al XI-lea-începutul secolului al XII-lea; Fecioara: sfîrşitul secolului al XII-lea.)

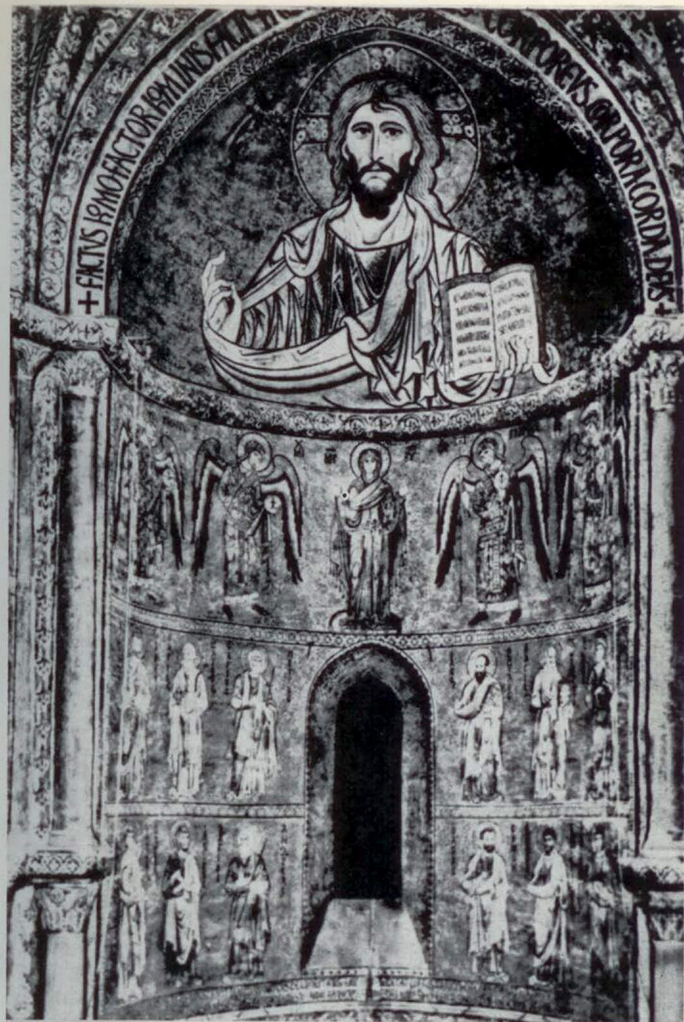


125–126. Gravina. Frescă din cripta bisericii San Vito Vecchio: sfinţii Petru, Lazăr şi Iacov şi Mironosiţele la Mormînt. (Secolele XII-XIII.)



127. Palermo. Capela Palatină: sfîntul Pavel (absida de sud). (1140–1154.)





128. Cefalù. Mozaicuri din absida catedralei. (1148.)

129. Monreale. Catedrala: Hristos în grădina Ghetsimani. (Pe la 1180—1190.)



130. Palermo. Biserica Martorana: Adormirea Maicii Domnului. (1143—1151.)





131. Palermo. Capela Palatină: Întîlnirea dintre Petru și Pavel. (Pe la 1170.)

132. Veneţia. San Marco: Ispitirea lui Hristos (detaliu). (Începutul secolului al XIII-lea.)



133. Cap de înger « cu părul de aur ». Icoană. (Leningrad, Muzeul rus. Începutul secolului al XII-lea.)

134. Sfinții Procopie, Dumitru și Nestor. Icoană. (Mînăstirea Sinai. Secolul al XI-lea.)



135. Maica Domnului din Vladimir. Icoană. (Moscova, Galeria Tretiakov. Începutul secolului al XII-lea.)

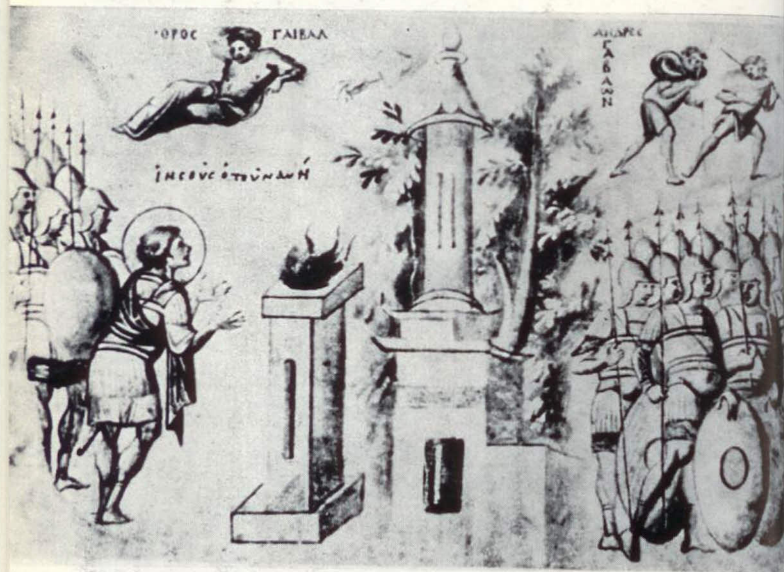


136. Moise primind Tablele Legii. Icoană. (Mînăstirea Sinai. Secolul al XII-lea.)

137. Psaltire greacă: David păscînd oile. (Paris, Biblioteca națională, ms. gr. 139, fol. I verso. Prima jumătate a secolului al X-lea.)



138. Rotulul lui Iosua: moartea regelui din Ai și ridicarea unui altar. (Roma, Biblioteca Vaticanului, Palat. gr. 431, fila XI. Prima jumătate a secolului al X-lea.)



139. „Theriaca“ de Nicandru: grădinile purificate. (Paris, Biblioteca națională, supl. gr. 247, fol. 47 verso și 48. Secolul al X-lea.)





140. Manuscrisul lui Teodoret: medalioane cu șase prooroci. (Torino, Biblioteca națională, ms. B. 12, fol. 12 recto. Secolul al X-lea.)



141. Menologul lui Vasile al II-lea: Hristos citind între apostoli. (Roma, Biblioteca Vaticanului, gr. 1613, fol. I. Pe la 985.)

142. Omiliile lui Iacov Kokkinobaphos: Adam și Eva, căderea în păcat. (Roma, Biblioteca Vaticanului, gr. 1162, fol. 33. Începutul secolului al XII-lea.)

143. Evanghelistul Matei. (Londra, British Museum, Codex Burney 19, fol. I verso. Secolul al XII-lea.)





143-bis. Omiliile lui Ioan Gură de Aur, folio 2 verso: Nichifor al III-lea între Ioan Gură de Aur şi arhanghelul Mihail (Biblioteca naţională, Paris).





144. Acrobat. (Istanbul, Muzeul arheologic. Secolul al XII-lea.)
145. Relief cu figura unui împărat. (Istanbul, Muzeul arheologic. Mijlocul secolului al XI-lea.)



146. Sfînta Evdochia. Icoană din pietre colorate. (Istanbul, Muzeul arheologic. Secolul al X-lea.)
147. Fecioara orantă. Icoană de piatră provenind din biserica Sfîntul Gheorghe a palatului Mangana. (Istanbul, Muzeul arheologic. Mijlocul secolului al XI-lea.)
148. Fecioară orantă. Icoană de piatră. (Salonic, Sfîntul Gheorghe. Secolele X—XI.)





149. Sfîntul Dumitru. (Veneţia, San Marco, faţada vest. Pe la 1200.)

150. Heracles şi mistreţul din Erymanth. (Veneţia, San Marco, faţada vest. Secolul al X-lea?) →





151. Lei afrontaţi de o parte şi de alta a Arborelui vieţii. Panou de parapet. (Atena, Muzeul bizantin. Secolul al X-lea.)



152. Luptă cu un dragon în prezența unei sirene. Basorelief. (Atena, Muzeul bizantin. Secolul al X-lea.)

153. Leu atacînd o căprioară. Panou de parapet. (Atena, Muzeul bizantin. Secolul al X-lea.)





154. Leu atacînd o antilopă. Panou de parapet încastrat în fațada Mitropoliei Mici de la Atena. (Secolul al X-lea.)



158. Încoronarea lui Leon al VI-lea. Fildeș. (Berlinul de Est, Muzeele naționale. Sfîrșitul secolului al IX-lea-începutul secolului al X-lea.)

159. Caseta de la Veroli. Fildeș. (Londra, Victoria and Albert Museum, secolul al X-lea.)

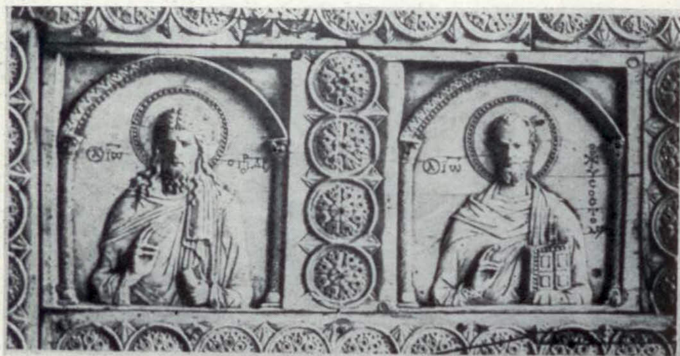




160. Hristos încoronînd perechea imperială Romanos și Evdochia. Placă de fildeș. (Paris, Biblioteca națională. Mijlocul secolului al X-lea.)



161. Sfîntul Ioan Botezătorul şi sfîntul Ioan Gură de Aur. Detalii de pe o casetă de fildeş. (Florenţa, Muzeul Bargello. Secolul al XII-lea.)





162. Fecioara cu Pruncul. Fildeş. (Utrecht, Muzeul arhiepiscopal. Secolul al XI-lea.)

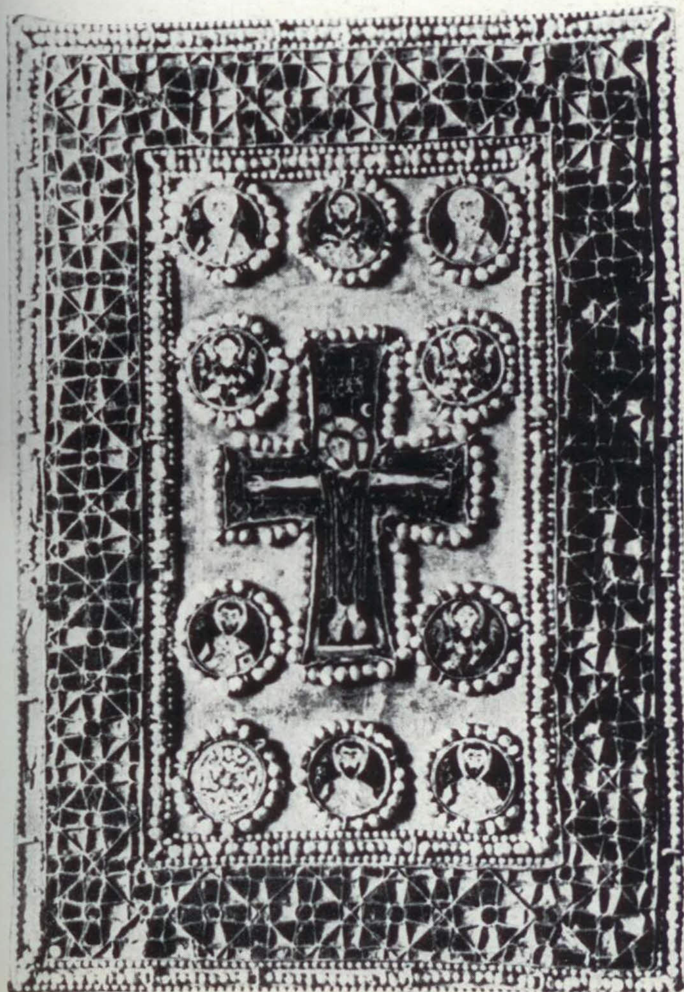


163. Intrarea lui Hristos în Ierusalim. Fildeş (Berlinul de Est, Muzeele naţionale. Secolele X–XI)



164. Patenă de argint. (Halberstadt, Tezaurul Catedralei. Secolul al XI-lea.)

165. Ferecătură: aur, email și pietre prețioase. (Veneția, Biblioteca San Marco. Secolul al IX-lea.)



166. Staurotecă cu emailuri. (Catedrala din Limburg an der Lahn. 964–965.)



167. Chivot cu alegoriile Curajului și Inteligenței. (Veneția, Tezaurul bisericii San Marco. Secolul al XII-lea.)



168. Coroana sfîntului Ştefan. (Budapesta, Muzeul naţional. A doua jumătate a secolului al XI-lea.)

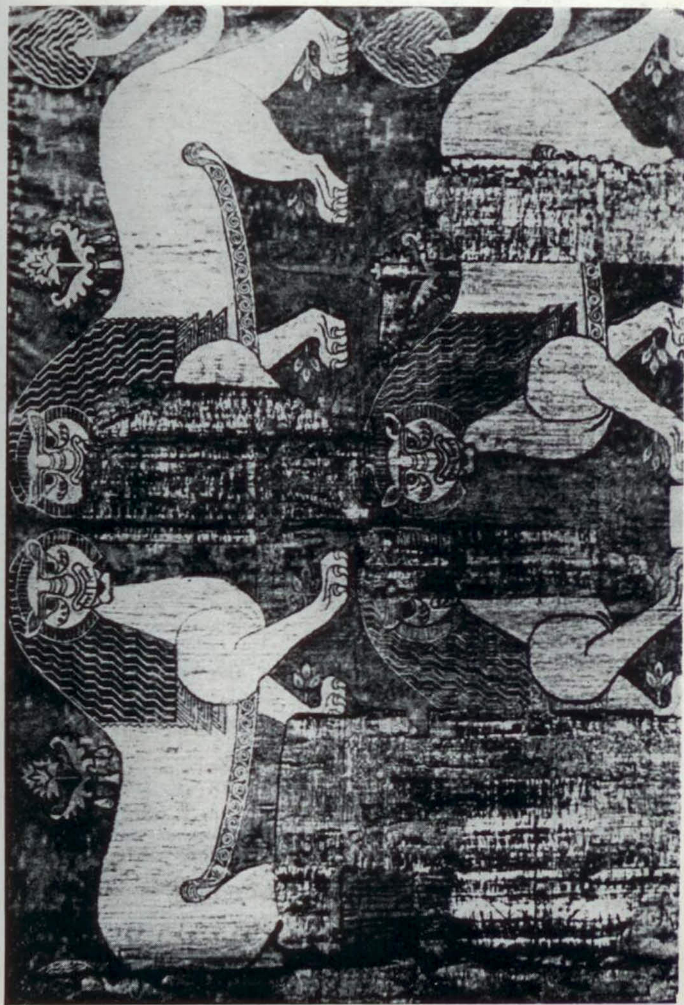
169. Coroana lui Constantin IX Monomahul. (Budapesta, Muzeul naţional. Mijlocul secolului al XI-lea.)





170. Potir de sardonix purtînd o inscripţie cu numele împăratului Romanos (I-ul?, 920–944. Veneţia, Tezaurul bisericii San Marco.)

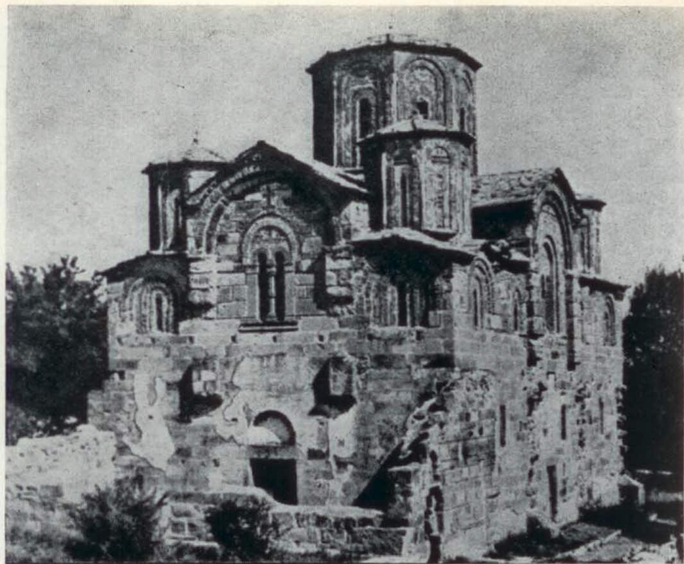
171. Țesătură de mătase cu grifoni adosați. (Sion, cantonul Valais, Elveția, Muzeul Valère. Secolul al XI-lea.)
172. Țesătură cu lei. (Muzeul de la Düsseldorf. Sfîrșitul secolului al X-lea-începutul secolului al XI-lea.)



173. Linţoliul sfîntului Germanus. (Auxerre, Sfîntul Eusebiu. Secolul al X-lea.)



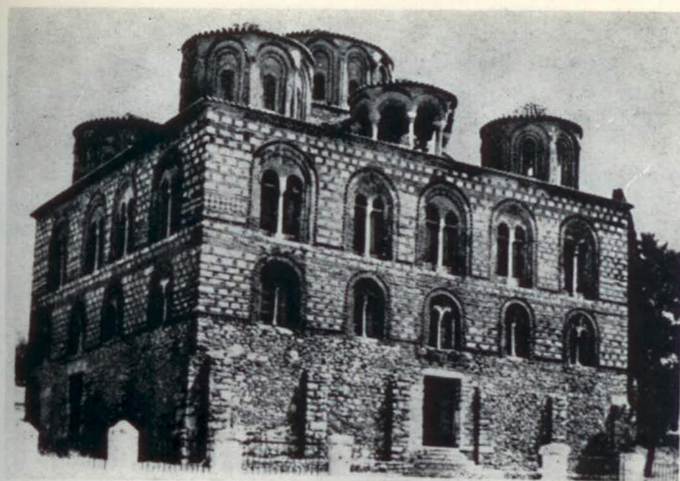
174. Gračanica, Macedonia. Biserica lui Miliutin. (1320.)

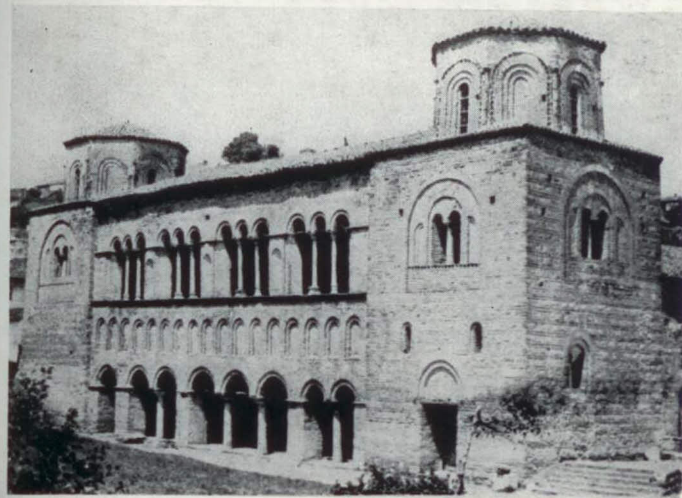


175. Staro Nagorično, Macedonia. Biserica Sfîntul Gheorghe (Părţile inferioare: secolul al XI-lea; părţile superioare: 1313.).

176. Salonic, biserica Sfînta Ecaterina. (Sfîrşitul secolului al XIII-lea.)







177. Arta. Biserica Parigoritissa. (1283–1296.)
178. Ohrid, Macedonia. Biserica Sfînta Sofia. Pronaos (1314).



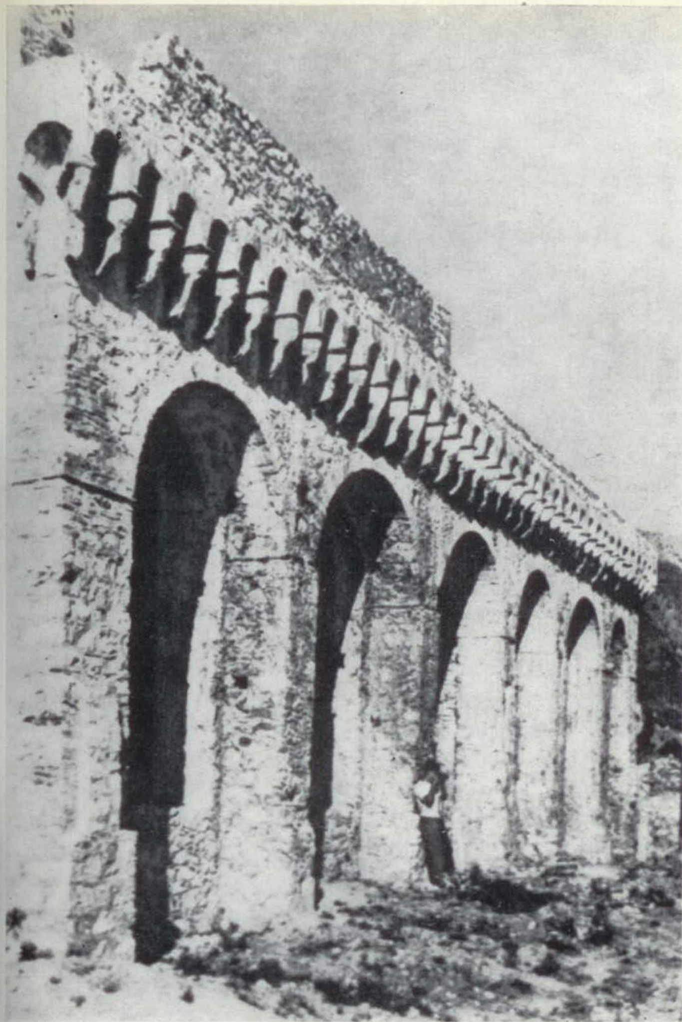
179. Mistra. Biserica Sfinții Teodori. (1290–1296.)

180. Mistra. Biserica Hodighitria: absidele. (Începutul secolului al XIV-lea.)



181. Mistra. Biserica Pantanassa. (După 1420.)





182. Mistra. Palatul: aripa Paleologilor. (După 1383.)

183. Constantinopol. Palatul Tekfur Serai. (Secolul al XIV-lea.)

184. Oropos, Grecia. Biserica Sfîntul Gheorghe: sfîntul Grigore. (Atena, Muzeul bizantin. Pe la 1230.)



185. Sopočani. Biserica mînăstirii: detaliu din Adormirea Maicii Domnului. (Pe la 1265.)

186. Studenica. Biserica Sfinţii Ioachim şi Ana: Intrarea Fecioarei în templu. (1314.)

187. Trapezunt. Biserica Sfînta Sofia: detaliu din Necredinţa lui Toma. (Pe la 1250.)

188. Veneţia. San Marco, capela San Clemente: patriarhul şi dogele primind moaştele sfîntului Marcu. (După 1204.)











189. Arta. Parigoritissa: proorocul Ioil. (Pe la 1290.)

190. Arta. Parigoritissa: proorocul Isaia. (Pe la 1290.)



191. Constantinopol. Sfînta-Sofia: Ioan Botezătorul din Deisis. (Pe la 1270.)

192. Constantinopol. Kariye Djami: primii şapte paşi ai Fecioarei. (1315–1320.)



193. Salonic. Sfinţii Apostoli: Schimbarea la Faţă (1312–1315.)

194. Constantinopol. Kariye Djami: Anastasis (Pogorîrea la Iad), frescă. (1315–1320.)



195. Staro Nagorično. Sfîntul Gheorghe: Batjocorirea lui Hristos. (1317.)

196. Salonic. Sfinţii Apostoli: detaliu din Intrarea în Ierusalim. (1312–1315.)

197. Gračanica: Învierea lui Lazăr (detaliu). (1321)









198. Manasija: Trei sfinţi militari. (1407–1418.)
199. Mistra. Peribleptos: fragment din Liturghia Îngerească. (Ultimul sfert al secolului al XIV-lea.)
199-bis. Frescă din biserica Peribleptos de la Mistra: Ioachim în scena ofrandelor refuzate.

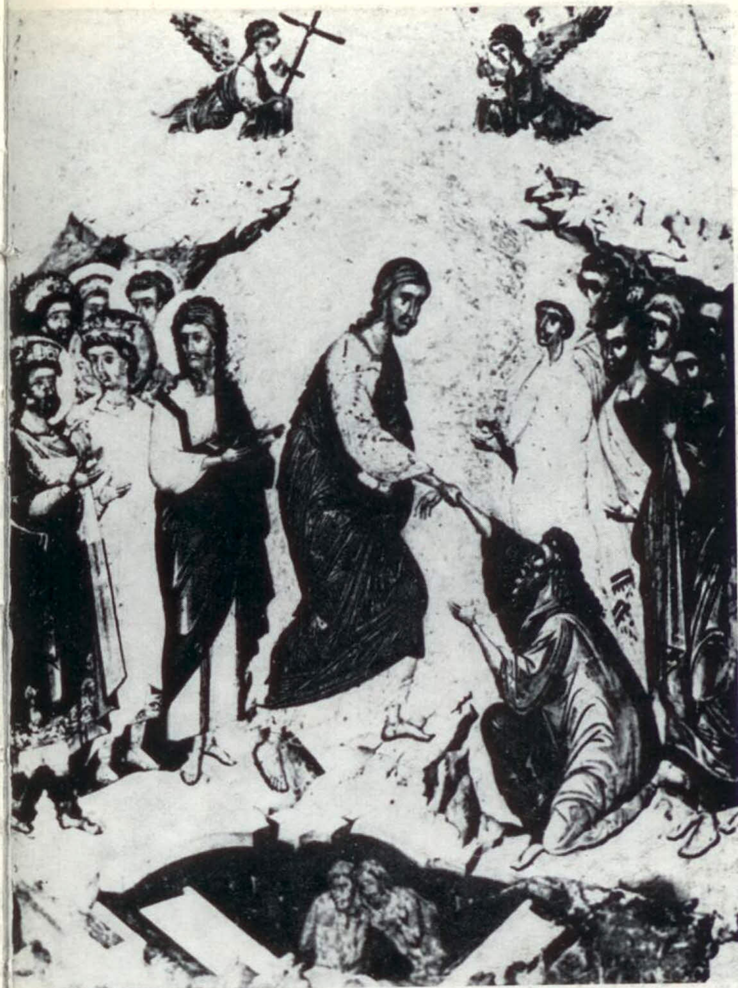








200. Novgorod, catedrala Spaso-Preobrajenie. Fragment dintr-o frescă de Teofan Grecul: sfîntul Acachie. (1378.)
201. Constantinopol. Kariye Djami: frescă italienizantă reprezentînd o defunctă dinaintea Fecioarei tronînd. (Cu puțin înainte de 1450.)



202. Pogorîrea la Iad. Icoană. Leningrad, Ermitaj. (Al doilea pătrar al secolului al XV-lea.)

→

203. Maica Domnului din Calahorra. Icoană. (Washington, National Gallery. Secolul al XIII-lea.)



204. « Maica Domnului de la Don ». Icoană pictată pe ambele fețe. (Moscova, Galeria Tretiakov. 1370—1390.)

205. Proorocul Avacum. (Moscova, Muzeul de istorie, ms. gr. 407, fol. 502, verso. Pe la 1300.)



206. Sfîntul Ioan Teologul. Icoană. (Mytilini, Sfîntul Therapon. Pătrarul al doilea al secolului al XV-lea.)



207. Iosif al II-lea, patriarh al Constantinopolului (1416—1439). (Paris, Biblioteca națională, gr. 1783, fol. 98 verso. Prima jumătate a secolului al XV-lea.)



208. „Portretul" lui Hipocrat, din manuscrisul operelor sale executat pentru marele duce Apocaucos. (Paris, Biblioteca națională, gr. 2144, fol. 10 verso 1340—1345.)

209. Opusculul călugărului Ioasaf: Ioan al VI-lea Cantacuzino prezidînd un sinod. (Paris, Biblioteca națională, gr. 1242, fol. 5 verso. După 1354.)



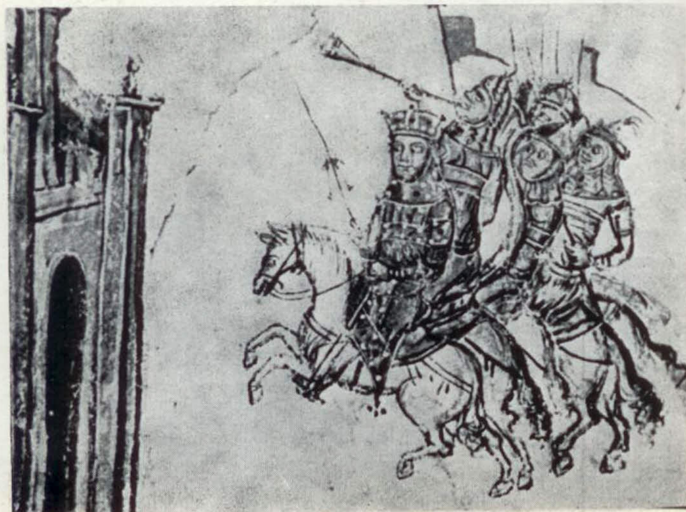


210. Evanghelia Hitrovo: sfîntul Ioan și Prohor. (Moscova, Biblioteca Lenin, fol. 2. Pe la 1390.)

211. Psaltirea sîrbă de la München. (München, Biblioteca națională, ms. slav nr. 4, fol. 124 verso. Sfîrșitul secolului al XIV-lea.)

212. Cartea lui Iov: prietenii se întorc la Iov. (Paris, Biblioteca națională, gr. 135, fol. 242 verso. 1362.)
213. Cronica lui Manasses: invazia rușilor în Bulgaria sub Sviatoslav. (Roma, Biblioteca Vaticanului, codex vat. slav. II, fol. 178 verso. 1344–1345.)







214. Intrarea în Ierusalim. (Roma, Biblioteca Vaticanului, ms. sir. 559, fol. 105 recto. 1220.)



215. Fecioara Aniketos, relief. (Veneția, capela Zeno din biserica San Marco. Secolul al XIII-lea.)



216. Hristos tronînd, basorelief. (Mistra, Muzeul Mitropoliei. Începutul secolului al XV-lea.)



217. Epitaful de la Salonic, detaliu (Atena, Muzeul bizantin. Secolul al XIV-lea.)

218. Pixidă de fildeş. (Washington, Dumbarton Oaks Collection. 1348–1352.)
219. Cupa lui Manuel Cantacuzino. (Tezaurul mînăstirii Vatopedi, Muntele Athos. Între 1348 şi 1380.)